Joanna Godlewicz-Adamiec, Piotr Kociumbas,
Małgorzata Sokołowicz (red.)

Od mistyczki do komediantki

Kobiety Europy epok dawnych – źródła i perspektywy

Instytut Germanistyki
Uniwersytetu Warszawskiego

Od mistyczki do komediantki.

Kobiety Europy epok dawnych — źródła i perspektywy

UW
Dwa stulecia
Dobry początek

Joanna Godlewicz-Adamiec, Piotr Kociumbas,
Małgorzata Sokołowicz (red.)

Od mistyczki do komediantki.

Kobiety Europy epok dawnych — źródła i perspektywy

Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego
Warszawa 2016

Recenzenci:
prof. dr hab. Urszula Anna Augustyniak (Uniwersytet Warszawski, Instytut Historyczny), dr hab. Katarzyna Chrudzimska-Uhera (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Instytut Historii Sztuki), dr hab. Dariusz Dybek (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej), dr hab. Anna Gęsicka (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Katedra Filologii Romańskiej), dr hab. Anna Górajek (Uniwersytet Warszawski, Instytut Germanistyki), dr hab. Michał Kuran (Uniwersytet Łódzki, Katedra Literatury Dawnej i Nauk Pomocniczych), dr hab. prof. UZ Cezary Lipiński (Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Filologii Germańskiej), prof. dr hab. Christine Moisan-Jablonski (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Instytut Historii Sztuki), dr hab. prof. UG Anna Ryś (Uniwersytet Gdański, Katedra Filologii Klasycznej), dr hab. Monika Wolting (Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Germańskiej), dr hab. prof. UMK Włodzimierz Zientara (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Katedra Filologii Germańskiej)

Fotografia na okładce: św. Katarzyna Aleksandryjska z katedry w Magdeburgu (fot. J. Godlewicz-Adamiec)

© Copyright by Instytut Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego

Projekt graficzny okładki: Piotr Kociumbas

DTP: Zakład Graficzny UW

ISBN 978-83-899198-3-0

Druk i oprawa: Zakład Graficzny UW. Zam. 1218/2016

Spis treści

Słowo wstępne 9

I. Widoczna w zarysie

Małgorzata Krzysztofik: *Kobiety epok dawnych w perspektywie chronozofii — wybrane postulaty badawcze literaturoznawstwa* 15

Radosław Rusnak: *Kwestia społecznej roli kobiety jako niedoceniony problem dramatu późnego renesansu w Polsce* 29

Krzysztof Tkaczyk: *Widoczna obecność. O wyobrażeniach kobiet w niemieckiej refleksji estetycznej XVIII wieku* 37

II. We wspomnieniu wiecznie (?) żywa

Jolanta Dygul: *Mit wielkiej aktorki w oracji funeralnej „In morte alla divina Signora Armani Comica Eccellentissima" Adriana Valeriniego* 53

Dariusz Krawczyk: *Pośmiertne losy pisarki — literackie nagrobki Małgorzaty z Nawarry (1550–1551)* 65

Kamila Kłudkiewicz: *Majątek samotnej rozwódki w drugiej połowie XVIII wieku. O tym, co pozostało po Magdalenie z Czapskich Radziwiłłowej* 79

III. (Mi)styczność światów

Marzena Górecka: *Mistyczki z Helfty — ich dzieło i wpływ na europejską kulturę duchową* 93

Danuta Künstler-Langner: *Kobiety wobec doświadczeń mistycznych (od średniowiecza do XVII wieku)* 103

Katarzyna Krzak-Weiss: *Ku zbawieniu niewieściej duszy. Kilka uwag na marginesie analizy dwóch szesnastowiecznych książeczek do nabożeństwa* 119

IV. Jaką by ją widzieć chcieli

Magdalena Koźluk: *Żółw, pantofel, wrzeciono i klucze. O idealnej kobiecie w szesnastowiecznej „ars emblematica”* 135

Maja Pawłowska: *Model żony w „Palombe” Jean-Pierre'a Camusa* 147

Monika Szczot: *Żona „wyćwiczona” czy kobieta wyzwolona? Portret kobiety w trzech staropolskich satyrach małżeńskich* 157

V. Dobra (?) żona w praktyce

Joanna Godlewicz-Adamiec: *Mężczyźnie swe życie i szczęście ofiarując. O żonach Aleksego i Henryka w „Legendzie o św. Aleksym” i w „Biednym Henryku”* 171

Tomasz Szybisty: *Odczarowanie złośnicy. Kilka uwag o literackich kreacjach Agnes Dürer w kontekście recepcji listu Willibalda Pirckheimera do Johanna Tscherte* 189

Katarzyna Nowakowska: *Marta Hauptmann — muza, żona, przyjaciółka* . . 201

VI. Kochanki (nie)zupełnie wyzwolone

Paweł Piszczatowski: *Dziewice i kochanki — erotyka w tekstach średniowiecznych poetek niemieckich* 221

Małgorzata Sokołowicz: *Jak kocha kobieta szlachetna i cnotliwa? Życie, miłość i konwencja w wierszach Pernette du Guillet* 235

Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk: *Postacie kobiece w librettach Lorenza da Ponte z lat 1784–1790* 249

VII. Ta, która o swoje walczyć się nie boi

Bożena Noworyta-Kuklińska: *Trudna niezależność. Malarska droga Artemizji Gentileschi* 261

Agnieszka Skrodzka: *Władza przywilejem czy ciężarem? Abdykacja królowej Krystyny Wazówny w ikonografii z epoki* 273

Dorota Kudelska: *Irma von Duczyńska — ślady życia zapomnianej artystki* . 283

VIII. Ich problemy i małe przyjemności

Renata Dampc-Jarosz: *Estetyka codzienności w listach pisarek niemieckich epoki klasyczno-romantycznej* 305

Magdalena Popławska: *Problemy kobiet w pierwszej połowie XIX wieku w utworach Luise Mühlbach* 317

IX. Wobec prawa

Jarosław Ślęzak: *Podmiotowość prawna kobiet w wybranych systemach państw w starożytności, w średniowieczu oraz w epoce wczesno- i późnonowożytnej* . 331

Michaela Antonín Malaníková: *Wdowy w społeczności miejskiej późnośredniowiecznej Europy (ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji na Morawach)* . 343

Jacek Pielas: *Dziedziczenie dóbr nieruchomych przez szlachcianki w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*. 355

Słowo wstępne

„Varium et mutabile semper femina", pisał Wergiliusz w *Eneidzie*. Kobieta zmienną i niestałą jest, ma wiele twarzy. Jej złożoną osobowość trudno nieraz uchwycić i zdefiniować. Opiewana w wierszach, uwielbiana, stawiana na równi bogom, a czasem przeklinana, wyszydzana, traktowana przedmiotowo, spychana w cień mężczyzny, redukowana do roli reproduktorki, opiekunki, służącej. O kobiecie pisze się na mnóstwo sposobów, w różny sposób kobieta mówi też o sobie. Z tych wielu głosów, różnic, zmienności rodzi się obecnie coraz więcej publikacji poświęconych kobiecie i jej roli w historii i kulturze. Można mówić wręcz o zmianie perspektywy badawczej. Świat nie powinien być opisywany jedynie z męskiego punktu widzenia tylko dlatego, że to mężczyźni częściej chwytali za pióro, pędzel czy dłuto i zostawili po sobie więcej śladów. Ważna jest również ta druga — trudniejsza do uchwycenia szczególnie w wiekach dawnych — perspektywa, perspektywa kobieca.

Niniejszy tom *Od mistyczki do komediantki. Kobiety Europy epok dawnych — źródła i perspektywy* jest właśnie próbą uchwycenia tej żeńskiej optyki. Skupiając się, w znakomitej większości, na sylwetkach i sytuacji kobiet żyjących w epokach dawnych, Autorzy poszczególnych artykułów starali się przybliżyć Czytelnikowi postaci wybitne, o których zazwyczaj się pamięta, ale również wydobyć z zapomnienia kobiety nie mniej fascynujące, o których pamięć zaginęła w odmętach historii. Prezentowane tu prace zachęcają do spojrzenia na europejskie dziedzictwo kulturowe: literaturę, sztukę i historię przez pryzmat płci pięknej właśnie i starają się ukazać jej miejsce w świecie przed wiekami. Jak wskazuje pierwsza część tytułu, portrety kobiet przedstawione w niniejszym tomie prezentują zróżnicowanie żeńskich charakterów, a czasem i ich zmienność. Na kartach tej książki pojawiają się więc mistyczki i stateczne matrony, królowe i frywolne kochanki, aktorki i malarki, poetki i pisarki, postaci rzeczywiste i bohaterki utworów literackich pisanych przez kobiety oraz mężczyzn.

Zebrane tu teksty skupiają się na konkretnych przykładach lub ukazują kobietę w szerszej, przekrojowej perspektywie. I tak **Małgorzata Krzysztofik** w rozdziale *Widoczna w zarysie* postuluje w swoim artykule pogłębione

badania nad postrzeganiem czasu przez kobiety epok dawnych. **Radosław Rusnak** koncentruje się na — do tej pory niedocenianym — zagadnieniu badawczym, jakim jest kwestia kobieca w późnorenesansowym dramacie polskim. **Krzysztof Tkaczyk** natomiast odkrywa przed Czytelnikiem sposób percypowania kobiet w niemieckiej refleksji estetycznej XVIII wieku.

Portret kobiety, który wyłania się z napisanej przez mężczyzn literatury funeralnej, jest tematem rozdziału *We wspomnieniu wiecznie (?) żywa*. **Jolanta Dygul** przedstawia w swojej pracy Vincenzę Armani, jedną z pierwszych sławnych aktorek w historii teatru włoskiego, którą Czytelnik poznaje przez pryzmat poświęconej jej oracji funeralnej autorstwa Adriana Valeriniego. Z podobnej perspektywy, poprzez nagrobki literackie, **Dariusz Krawczyk** ukazuje życie Małgorzaty z Navarry, sławnej siostry Franciszka I, króla Francji; zaś **Kamila Kłudkiewicz** opisuje przykładowy majątek samotnej rozwódki polskiej z drugiej połowy XVIII wieku, opierając się na rejestrze dóbr Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej.

Ważną częścią niniejszej publikacji są również teksty poświęcone duchowym poszukiwaniom kobiet przedstawione w rozdziale *(Mi)styczność światów*. Sławne mistyczki z Helfty i ich wpływ na europejską kulturę duchową opisuje **Marzena Górecka**. Następnie **Danuta Künstler-Langner** nakreśla doświadczenia kobiet-mistyczek od średniowiecza aż do wieku XVII, a szerzej pojmowaną religijność kobiet doby XVI wieku — na podstawie analizy dwóch modlitewników — omawia **Katarzyna Krzak-Weiss**.

Po wspomnianych poszukiwaniach Absolutu, w rozdziale *Jaką by ją widzieć chcieli* podjęta została próba odpowiedzi na pytanie, czego oczekiwano od kobiet w dawnych społeczeństwach. Szesnastowieczną *ars emblematica* analizuje w tym celu **Magdalena Koźluk**. Natomiast **Maja Pawłowska** opisuje model żony idealnej przedstawiony w wydanej na początku XVII wieku powieści Jean-Pierre'a Camusa. Nie zapominając o erotycznym aspekcie relacji damsko-męskich i opierając się na staropolskich satyrach małżeńskich, **Monika Szczot** poszukuje odpowiedzi na pytanie, czy warto wstępować w związek małżeński.

A jak teoria przekładała się na życie małżeńskie? Kolejni Autorzy w rozdziale *Dobra (?) żona w praktyce* opisują małżonki mniej i bardziej idealne. O dwóch pełnych poświęcenia żonach ze średniowiecznych tekstów o św. Aleksym i Henryku zwanym Biednym opowiada **Joanna Godlewicz-Adamiec**. **Tomasz Szybisty** zastanawia się, czy Agnes Dürer była naprawdę taką złą żoną, jak ją zazwyczaj ukazywali potomni. Praca **Katarzyny Nowakowskiej**, przedstawiająca biografię żony idealnej — Marty Hauptmann, wychodzi zaś poza wieki dawne, dowodząc, że pewne problemy, z którymi borykają się przedstawicielki płci pięknej, pozostają ponadczasowe.

Po refleksji nad żonami przychodzi czas na *Kochanki (nie)zupełnie wyzwolone*. W tak zatytułowanym rozdziale **Paweł Piszczatowski** przybliża erotykę średniowiecznych tekstów poetek niemieckich, a **Małgorzata Sokołowicz** omawia jeden z wierszy Pernette du Guillet, perły (niezupełnie?) czystej francuskiego renesansu. Postaciom kobiecym w librettach Lorenza da Ponte poświęcony jest tekst **Agnieszki Muszyńskiej-Andrejczyk**.

Kolejny rozdział, *Ta, która o swoje walczyć się nie boi*, pokazuje kobiety stawiające czoła skonwencjonalizowanemu porządkowi, a nieraz i wrogim im mężczyznom. Trudną drogę do sławy bodaj najwybitniejszej włoskiej malarki przełomu XVI i XVII wieku — Artemizji Gentileschi przedstawia **Bożena Noworyta-Kuklińska**, natomiast **Agnieszka Skrodzka** przybliża ikonografię abdykacji Krystyny Wazówny, która nie wahała się zrezygnować z korony, by wybrać inne, bardziej odpowiadające jej życie. Interesujący ekskurs stanowi praca **Doroty Kudelskiej** poświęcona życiu secesyjnej malarki Irmy von Duczyńskiej i jej staraniom, by zaistnieć w również zdominowanym przez mężczyzn środowisku.

Przedostatni rozdział, *Ich problemy i małe przyjemności*, dedykowany jest codziennemu życiu kobiet wieku XVIII i XIX. O świecie pisarek niemieckich, który poznajemy dzięki prowadzonej przez nie korespondencji z przełomu wieków opowiada **Renata Dampc-Jarosz**. Dziewiętnastemu stuleciu i problemom kobiet-bohaterek w twórczości Luisy Mühlbach poświęcony zaś jest artykuł **Magdaleny Popławskiej**.

Książkę zamyka rozdział *Wobec prawa*, kierujący uwagę Czytelnika na sytuację prawną europejskich kobiet sprzed wieków. Otwierająca go praca **Jarosława Ślęzaka** ukazuje podmiotowość prawną płci pięknej w wybranych systemach państw w starożytności, średniowieczu oraz epoce wczesno- i późnonowożytnej. **Michaela Antonín Malaníková** skupia się na pozycji wdów w społeczności miejskiej późnośredniowiecznej Europy, podczas gdy zagadnienie dziedziczenia dóbr nieruchomych przez szlachcianki w Rzeczypospolitej od XVI do XVIII wieku na tle porównawczym przybliża **Jacek Pielas**.

Każdy rozdział, a w obrębie rozdziału poszczególne artykuły, przybliżają Czytelnikowi sylwetki kobiet wieków dawnych (i nie tylko) w dyskursie interdyscyplinarnym. Wypowiadają się tu bowiem specjaliści rozmaitych gałęzi humanistyki: filologowie, historycy sztuki, kulturoznawcy, badacze historii idei czy prawa, którzy reprezentują różne ośrodki naukowe, przede wszystkim krajowe. Dzieląc się wynikami swoich badań i przemyśleń, Autorki i Autorzy tchnęli powiew świeżości w aktualny stan badań, przybliżyli nowe źródła i wskazali nowe perspektywy eksploracyjne, za co Redaktorzy tej książki pragną Im w tym miejscu serdecznie podziękować.

Widniejąca na okładce niniejszej książki rzeźba św. Katarzyny Aleksandryjskiej z katedry w Magdeburgu towarzyszyła nam od początku przedsięwzięcia (w tym również Interdyscyplinarnej Konferencji Naukowej *Kobiety Europy epok dawnych — źródła i perspektywy*, zorganizowanej na Uniwersytecie Warszawskim w dniach 24–25 października 2015 roku) nieprzypadkowo. Po pierwsze, była to niewiasta wyjątkowa, która — jak głoszą legendy — podczas dysputy religijnej udowodniła wyższość swojego intelektu wobec 50 mędrców niechrześcijańskich, co czyni ją idealną patronką wszystkich kobiet wyłaniających się z kart niniejszej książki. Po drugie, magdeburska katedra jest jednym z pierwszych dzieł architektury gotyckiej w Niemczech, łączącej cechy miejscowej tradycji architektonicznej z francuskim gotykiem katedralnym. Pierwiastek niemiecki stapia się tutaj z francuskim, tak jak Instytut Germanistyki połączył siły z Instytutem Romanistyki, aby wspólnie zorganizować wspomnianą konferencję i przygotować niniejszą publikację. Do tego połączenia przyczynił się niewątpliwie i inny współorganizator — Interdyscyplinarny Zespół „Badania nad kulturą dawną" działający na Wydziale Neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, stanowiący platformę dla koordynacji i stymulowania rozwoju interdyscyplinarnych badań nad dziedzictwem kulturowym Europy w kontekście jej wspólnych średniowiecznych korzeni i spuścizny klasycznej kultury antycznej, wpływającej tak wyraźnie na tożsamość współczesnej połączonej Europy.

Redaktorzy pragną w tym miejscu wyrazić słowa wdzięczności Dyrekcji Instytutu Germanistyki Uniwersytetu Warszawskiego, służącej radą i wsparciem na każdym etapie tego projektu, a także wszystkim Recenzentom, których uważna lektura i cenne uwagi zapewniły jeszcze wyższy poziom merytoryczny niniejszego tomu.

Życząc Czytelnikowi miłej lektury, a podczas lektury — prawdziwej intelektualnej przygody, wyrażamy nadzieję, że niniejsza praca, która ukazuje się w momencie dla Uniwersytetu Warszawskiego szczególnym, a mianowicie w roku jego dwóchsetlecia, stanie się przyczynkiem do dalszych badań nad sytuacją kobiet wieków dawnych (a może i niedawnych), tych znanych i nieznanych, prób zdefiniowania ich miejsca i roli w europejskim społeczeństwie, a tym samym pomoże uchwycić charakter i naturę tej, która zmienną i niestałą jest.

Warszawa, w grudniu 2016 roku,

Joanna Godlewicz-Adamiec, Piotr Kociumbas, Małgorzata Sokołowicz

I

Widoczna w zarysie

Małgorzata Krzysztofik

Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Instytut Filologii Polskiej

Kobiety epok dawnych w perspektywie chronozofii — wybrane postulaty badawcze literaturoznawstwa

Women of the Former Ages in the Perspective of Chronosophy — Proposals in Literature Studies

Chronosophy (interdisciplinary science of time) in relation to the issue of women demands answering the questions: how women of the former ages experienced, understood and perceived the category of time. From the perspective of literary studies, this article formulates a list of research problems related to this subject and the following questions are asked: what kinds of time are characteristic for ancient eras; whether there is typically female experience of time (different from the male experience); whether we can talk about the same perception of time for all women of Old Polish era; how deeply we can identify the literary testimony of time perception with the actual human experience; how we can study the category of women time in literature. The following conclusions are made: in the culture of former eras there are categories of time dependent on gender. Some literary genres focus in a particular way on certain categories of time. There is no single model covering time structure for all women of former ages.

Keywords: chronosophy, woman time, Old Polish culture, Old Polish literature, types of time

Słowa kluczowe: chronozofia, czas kobiety, kultura staropolska, literatura staropolska, rodzaje czasu

Wstęp

We współczesnej humanistyce zaobserwować można wzrost zainteresowania problematyką kobiecą — na rynku wydawniczym ostatnich lat ukazały się liczne prace omawiające to zagadnienie. Z uwagi na szczupłość miejsca nie sposób wymienić nawet tych najważniejszych publikacji, zresztą nie jest to celem artykułu, warto natomiast zasygnalizować różne kierunki badań i sposoby ujęcia tematu. W aspekcie diachronicznym omawiają go takie

monografie jak np. *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*[1] czy *Gorsza płeć* Marii Boguckiej[2]. Naukowa refleksja koncentruje się też na wybranej epoce[3]. Autorzy skupiają się na takich zagadnieniach jak: pozycja społeczna i majątkowa kobiet, dostęp do wykształcenia, świata polityki, władzy, życia kulturalnego, gospodarczego, religijnego, znaczenie rodziny, miłości, erotyki i małżeństwa. Omawiają też kulturowe wzorce i modele kobiecości (tu wyróżnić można m.in. wzór idealnej władczyni, matki, zakonnicy, mistyczki, mężatki, świętej, wdowy, kobiety samotnej). Historycy literatury i kulturoznawcy analizie pod kątem oglądu „kwestii kobiecej" poddają wybrane utwory, zbiory tekstów lub gatunki literackie oraz dzieła malarskie (np. kobieta w Biblii, penitencjałach, epitalamiach[4], kazaniach[5], w poezji renesansu[6], pieśniach, satyrach, pamiętnikach, listach, księgach sądowych, zielnikach, zwierciadłach, w grafice i rysunku itp.). Charakteryzują oni portrety kobiece powstałe pod piórem mężczyzn, pisarstwo kobiet[7], ich aktywność dobroczynną, działalność w bractwach dewocyjnych czy pozycję w Rzeczypospolitej na tle innych krajów europejskich.

W wielorakich sposobach oraz metodach oglądu problematyki kobiecej brak dotychczas publikacji o nachyleniu ściśle chronozoficznym, które pozwoliłoby na poszerzenie naukowej refleksji nad dyskutowanym zagadnieniem.

---

[1] Zob. B. Jedynak (red.): *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, Lublin 1990.

[2] Zob. M. Bogucka: *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005 (autorka zamieszcza polsko- i obcojęzyczną bibliografię).

[3] Zob. A. Gąsiorowski (red.): *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, Poznań 1999; A. Radzimiński: *Kobieta w średniowiecznej Europie*, Toruń 2012 (autor zamieszcza polsko- i obcojęzyczną bibliografię); I. Maciejewska, K. Stasiewicz (red.): *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, Olsztyn 2008; K. Ratajczak: *Edukacja kobiet w kręgu dynastii piastowskiej w średniowieczu*, Poznań 2005; H. Dziechcińska: *Kobieta w życiu i literaturze XVI–XVII w.*, Warszawa 2001; K. Justyniarska-Chojak, S. Konarska-Zimnicka (red.): *Per mulierem… Kobieta w dawnej Polsce w średniowieczu i w dobie staropolskiej*, Warszawa 2012; C. Kuklo: *Kobieta samotna w społeczeństwie miejskim u schyłku Rzeczypospolitej szlacheckiej. Studium demograficzno-społeczne*, Białystok 1998; M. Bogucka: *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998; Z. Kuchowicz: *Wizerunki niepospolitych niewiast staropolskich XVI–XVIII wieku*, Łódź 1974; idem: *Postawa wobec kobiety w kulturze szlacheckiej polskiego baroku*, w: B. Jedynak (red.): *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, Lublin 1990, s. 7–50.

[4] Zob. B. Stuchlik-Surowiak: *Barokowe epitalamium śląskie. Kobieta, małżeństwo, rodzina*, Katowice 2007.

[5] Zob. M. Krzysztofik: *Staropolski dyskurs o paradygmacie kobiecości w Kazaniach pogrzebnych Aleksandra Lorencowica (1670)*, w: L. Mariak, J. Rychter (red.): *Współczesny i dawny obraz kobiety w języku i literaturze*, Szczecin 2015, s. 131–140.

[6] Zob. M. Łukaszewicz-Chantry: *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu*, Wrocław 2014.

[7] Zob. J. Partyka: *„Żona wyćwiczona". Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004 (autorka zamieszcza obszerną polsko- i obcojęzyczną bibliografię).

Celem niniejszego artykułu jest sformułowanie wstępnej listy postulatów związanych z literaturoznawczym oglądem kategorii czasu kobiety. Refleksję teoretyczną egzemplifikuję kilkoma wybranymi przykładami analiz, które zamieszczam w przypisach. Zdaję sobie sprawę, że ze względu na złożoność tematu więcej pojawi się tu pytań niż odpowiedzi, więcej wątpliwości niż gotowych rozwiązań, mam jednakże nadzieję, że zaproponowana lista stanowić będzie przyczynek do prac dalszych i będzie sukcesywnie uzupełniana.

Postulaty badawcze

W odniesieniu do problematyki kobiecej chronozofia (jako interdyscyplinarna nauka o czasie) domaga się odpowiedzi na szereg pytań, które wyjaśnią, w jaki sposób kobiety epok dawnych przeżywały, rozumiały, planowały czy wartościowały kategorię czasu. Złożoność tematu rodzi potrzebę rozwiązania kwestii następujących: po pierwsze, jakie rodzaje czasu są charakterystyczne dla epok dawnych; które z nich są obecne w kulturze współczesnej, a które już przeminęły? Po drugie, czy istnieje typowo kobiece, różne od męskiego, doświadczenie czasu? Pozytywna odpowiedź na to ostatnie pytanie domaga się analizy kolejnych kwestii: w jaki sposób badać kategorię czasu kobiety w literaturze, jakie teksty, gatunki poddać oglądowi? Czy są jakieś gatunki w sposób szczególny eksponujące określone rodzaje czasu? Czy można mówić o jednakowej percepcji czasu dla wszystkich kobiet doby staropolskiej, czy jest ona zróżnicowana? Czym jest warunkowana ta percepcja (pozycją społeczną, etyką, religijnością, wiekiem biologicznym itp.)? Na ile utożsamiać świadectwa literackie przeżywania czasu z faktycznym ludzkim doświadczeniem, skoro podstawową cechą literatury pięknej jest fikcyjność? Charakterystyka czasu kobiety w literaturze epok dawnych wiąże się też z kolejnym problemem, którym jest korpus tekstów pisanych w ogromnej większości przez mężczyzn, czego oczywistą konsekwencją jest męski, a nie kobiecy punkt widzenia. Ten fakt należy mieć na względzie przy wyciąganiu wszelkich wniosków z analiz; rodzi się jednocześnie potrzeba zwrócenia szczególnej uwagi na literaturę tworzoną przez kobiety i dla kobiet.

Literaturoznawczy ogląd zagadnienia czasu kobiet domaga się wypracowania adekwatnej nomenklatury badawczej, uwzględniającej anizotropowość czasu (czyli strumień wielu rodzajów czasu płynących równocześnie). Zagadnienie czasu kobiet należy przeanalizować również pod względem społecznym, biorąc pod uwagę czas poszczególnych grup społecznych czy zawodowych (szlachcica/szlachcianki, chłopa/chłopki, mieszczanina/mieszczki, zakonnika/zakonnicy, uczonego, rzemieślnika, oracza, księdza,

dworzanina/dworki itp.). Należy postawić pytanie o obecność czasu lokalnego, ściśle związanego z kategorią przestrzeni, płynącego specyficznym tempem jedynie w danej miejscowości, niewspółmiernego z czasem innych miast czy prowincji. Refleksja powinna objąć też sposoby rachuby czasu, waloryzacji czasu oraz orientacji w czasie i związane z nimi rytmy życia, co zasygnalizuję na przykładzie kilku wybranych rodzajów czasu, których świadectwo odnajdujemy w tekstach literackich.

To wstępna lista pytań, która jest niepełna i jedynie sygnalizuje różne sposoby chronozoficznego oglądu literatury epok dawnych. Wieloaspektowość zagadnienia domaga się perspektywy interdyscyplinarnej — badania literaturoznawcze powinny być uzupełnione odwołaniem do socjologii, historii, medycyny, religioznawstwa, sztuki, psychologii i innych dziedzin nauki.

Kategorie czasu wspólne doświadczeniu kobiecemu i męskiemu

Przeżywanie wielu kategorii czasu w dobie staropolskiej było wspólne dla kobiet i mężczyzn, ponieważ wykraczało poza podziały warunkowane płcią; tak przykładowo jest z główną kategorią temporalną narzuconą przez naturę — czasem astronomicznym i wegetatywnym, porządkującym rytm czuwania i spoczynku oraz prac gospodarskich. Współczesny człowiek żyjący w aglomeracji miejskiej w ogromnym stopniu uniezależnił się od czasu astronomicznego — nie reguluje rytmu pracy wschodami i zachodami słońca, a jego obowiązki zawodowe nie wiążą się z cyklem czterech pór roku. W kulturze epok dawnych brak natomiast obserwowanej obecnie presji czasu kwantytatywnego, ilościowego, fizycznego, z podziałami minutowymi i sekundowymi. Zegarek, bez którego dziś nie wyobrażamy sobie funkcjonowania, był przecież do XVIII wieku luksusowym przedmiotem zbytku[8].

W dużej mierze podobne dla kobiet i mężczyzn epok dawnych jest też doświadczenie czasu astrologiczno-prognostykarskiego, sakralnego oraz historycznego, chociaż wszelkie uogólnienia bez przeprowadzenia wnikliwych badań mogą prowadzić do nieścisłości, a nawet błędnych interpretacji. Analizując przykładowo czas feralny, ukazałam jego fundament ideologiczny, niezależny od płci, ale opisałam też jego konsekwencje — część z nich jest wspólna dla kobiet i mężczyzn, a część różna[9].

---

[8] Zob. L. Zajdler: *Dzieje zegara*, Warszawa 1956.

[9] Zob. M. Krzysztofik: *Studium z dziejów krakowskich kalendarzy astrologicznych XVII wieku. Almanachy Stanisława Słowakowica jako podstawa uogólnień*, Kraków 2010, s. 209–213.

Kategorie czasu związane z płcią

Czas biologiczny kobiety

Kategorią temporalną ukazującą doświadczenie zróżnicowane ze względu na płeć jest z pewnością czas biologiczny, który obejmuje biologię organizmu ludzkiego, czyli etapy ontogenezy wraz z rytmami i procesami zarówno zależnymi od woli, jak i niezależnymi (np. proces starzenia się) oraz momentami granicznymi (narodziny, śmierć itp.). Należy go analizować w związku z czasem psychologicznym oraz społecznym, wyznaczającym określone role i obowiązki. Czas biologiczny w literaturze staropolskiej często zestawiany jest z popularnym toposem czterech pór roku, stanowiących analogię do etapów życia. Cykliczna koncepcja powrotów odradzającej się rokrocznie natury kontrastuje z linearną wizją szybko i nieubłaganie przemijającego istnienia człowieka[10].

Czas biologiczny kobiety odnajdujemy w licznych gatunkach literackich doby staropolskiej, w ogromnej większości powstałych pod piórem mężczyzn — np. w epitalamiach, kazaniach pogrzebowych, epitafiach, madrygałach czy waletach. Należy pod jego kątem przebadać pisane przez kobiety diariusze, pamiętniki, autobiografie. Analiza powinna uwzględnić linearną miarę (fazy życia kobiety — od narodzin przez dzieciństwo, młodość, wiek dojrzały, starość aż po śmierć), tempo (odczuwane subiektywnie i intersubiektywnie) oraz rytm (związany z procesami biologicznymi organizmu i wymogami narzuconymi kulturowo).

Literacka refleksja mężczyzn poświęcona czasowi biologicznemu kobiety koncentruje się w głównej mierze na pochwałach młodego, ponętnego ciała, często łączonych ze świadomością szybkiego przemijania urody, wdzięku i sił[11]. Wiąże się często z przekonaniem o istnieniu najlepszego momentu na miłość erotyczną, obecnym w popularnym ludowym motywie wianka, który kobieta powinna oddać mężczyźnie w odpowiednim czasie; jeżeli tego nie zrobi, wianek zwiędnie[12].

---

[10] Zob. np. *Pieśń XXIII* z *Ksiąg wtórych* J. Kochanowskiego: „Zima bywszy zejdzie snadnie, / Nam gdy śniegiem włos przypadnie, / Już wiosna, już lato minie, / A ten z głowy mróz nie zginie". J. Kochanowski: *Dzieła polskie*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980, s. 278.

[11] Np. we *Fraszce XXXIII „Do dziewki"* z *Ksiąg wtórych* Kochanowski pisze: „Daj, czegoć nie ubędzie, byś nawięcej dała; / Daj, czego próżno dawać potym będziesz chciała, / Kiedyć zmarski twarz zorzą". Ibidem, s. 168.

[12] Przykładowo w *Roksolankach* S. Zimorowica Aureli ostrzega ukochaną: „Daj mi, namilsza, z głowy wianek rozmarynowy […] / Pewnie w ostatniej jesieni / Sam się przestarzawszy zmieni". S. Zimorowic: *Roksolanki*, red. L. Ślękowa, Wrocław 1983, s. 64.

Konwencjonalne zachwyty nad szybko przemijającym pięknem młodej kobiety odnajdujemy w twórczości wielu pisarzy Pierwszej Rzeczypospolitej — wspomnianego już Kochanowskiego, Zimorowica, Mikołaja Sępa Szarzyńskiego[13] i innych. W tym miejscu nie ma potrzeby wymieniania obszernej listy autorów i tekstów, natomiast w dalszych badaniach należy przyjrzeć się im pod kątem chronozoficznym.

Analiza tempa czasu biologicznego prowadzi do wniosku o bardzo szybkim przemijaniu życia — jednym z literackich sposobów ujęcia tego tematu jest wydobycie kontrastu między pięknem kobiecej młodości a szpetotą starości[14]. Literacki motyw przemijania niewieściej urody i wdzięku mówi o bolesnym uniwersalnym doświadczeniu, przeżywanym przez kobiety, ponieważ dotyczy nieubłaganych praw natury — biologii organizmu, który starzeje się, brzydnie, w końcu umiera[15]. Kobiety mają świadomość bezradności wobec nieuchronnie nadchodzącej brzydoty fizycznej, która skazuje je na brak zainteresowania ze strony mężczyzn, nie pozwala na noszenie pięknych strojów, branie udziału w zabawach, tańcach, korzystanie z uroków życia[16].

Szybkie tempo czasu biologicznego ściśle wiąże się z kulturowo usankcjonowanymi rolami przypisanymi kobietom na poszczególnych etapach życia. Niezgoda na ten fakt naraża je na ośmieszenie — pisarze i poeci z pasją drwią ze staruchy, która za wszelką cenę pragnie odzyskać urodę i zachowuje się nieodpowiednio do swojego wieku. Czas biologiczny rządzi się nieuchronnymi prawami — osoba, która ich nie zaakceptuje, skazana jest na ośmieszenie[17].

---

[13] Zob. np. M. Sęp Szarzyński: *Do Kasie*, w: idem: *Poezje*, red. J. Gruchała, Kraków 1997, s. 137–138.

[14] Np. J. Kochanowski we *Fraszce XXVI „O Necie"* z *Ksiąg trzecich* pisze: „Harda Neta, iż gładkość swą do siebie czuje, / Więc kiedy ją pozdrowię, ani podziękuje […] / O zmarski, o starości, bywajcie co pręcej! / Owa wasze namowy będą ważyć więcej". J. Kochanowski, op. cit., s. 202.

[15] Zob. np. *Pieśń XXIII* z *Ksiąg wtórych*: „Nie zawżdy piękna Zofija, / Róża kwitnie i lelija". Ibidem, s. 278.

[16] Zob. przykładowo *Pieśń VI* z *Fragmentów albo pozostałych pism*: „Co by ty, urodziwa Hanno, na to dała, / Aby ta twoja gładkość wiecznie z tobą trwała?" Ibidem, s. 537.

[17] Np. w utworze *Na starą Matuzalkę* W. Kochowski ośmiesza piękne stroje starej kobiety: „Na co sie, stara maci, tak strojnie ubrała? / Chyba żebyś sie śmierci snadź upodobała". W. Kochowski: *Utwory poetyckie. Wybór*, red. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991, s. 274. Ten sam temat obecny jest u Kochanowskiego, który we *Fraszce XLVI „Do Pryszki"* z *Ksiąg trzecich* ironizuje: „Długo się w wannie parzysz, Pryszko pochodzona. / Czy chcesz jako Pelijas odmłodnąć warzona?" J. Kochanowski, op. cit., s. 208 (imię od *prisca* — łac. 'stara'; *pochodzony* — 'wytarty', 'zużyty'). Motyw kontrastowego zestawienia starej i młodej kobiety poeta rozwija w *Pieśni XIX* z *Ksiąg pierwszych*, gdzie podmiot liryczny ubolewa nad szpetną

Miarą czasu biologicznego jest długość życia (od poczęcia do śmierci), dlatego pełnia tej miary domaga się przeżycia wszystkich etapów, natomiast jej zaburzenie (śmierć dziewczynki czy kobiety młodej) rodzi poczucie niesprawiedliwości losu. Temat, świetnie znany dzięki *Trenom* Kochanowskiego, powraca u wielu innych pisarzy. Przykładowo Mikołaj Sęp Szarzyński w nagrobkach ubolewa nad śmiercią młodych panien („To on napiękniejszy kwiat panieńskiej młodości […] / Nogą nielutościwej śmierci podeptany”[18], a opisując los macochy, która zmarła trzy dni po pasierbicy, zadaje pytanie: „Czy i słusznie wprzód umrze, kto pierwej zrodzony?”[19]).

Badania kategorii czasu biologicznego obecnego na kartach literatury epok dawnych powinny prowadzić do opisu przeżywania, organizowania oraz wartościowania czasu biologicznych rytmów organizmu przez małą dziewczynkę, kobietę młodą, dojrzałą, wreszcie starą i chylącą się ku śmierci.

Czas psychologiczny kobiety

Czas psychologiczny (wewnętrzny), jest subiektywnym doświadczeniem trwania i przemijania, niezależnym od miar ilościowych:

> Czas wewnętrzny to czas przeżywany, czas świadomości. I choć zawdzięcza swe pochodzenie doświadczaniu zewnętrznego względem świadomości upływu czasu, percepcji tego, co czasowe, czas wewnętrzny nie ma wiele wspólnego z tym, co zewnętrzne. Świadomość rządzi się bowiem własnymi prawami, zasadami konstruowania swych przedmiotów, ogarniania tego, co obecne, wspominane lub projektowane[20].

Analiza chronozoficzna tekstów literackich powinna dać odpowiedź na pytanie o kształt czasu psychologicznego kobiety epok dawnych. Ten rodzaj czasu odnaleźć możemy przede wszystkim w utworach, które wyszły spod pióra kobiet. Należy go szukać w takich gatunkach jak pamiętniki[21],

---

staruchą kompromitującą się zachowaniami nieodpowiednimi w jej wieku: „Ujźrzysz tam i płeć chropawą, i zęby / Nieprawie białe, jeno uchyl gęby […] / ona tańczy i stroi się jak młoda, a to nie uchodzi; / Nie przeciw się Zosi, / Bo tę miłość nosi […] / Tobie na twe lata / Czas poprzestać świata; / Cudniej ci będzie prząść kądziel niż w wieńcu / Siedzieć za stołem — babie przy młodzieńcu”. Ibidem, s. 248.

[18] M. Sęp Szarzyński, op. cit., s. 106. Zob. też *Epitafium albo napis na grób pannie Annie Stawskiej* — „panieńskie ciało jest tu pochowane”. Ibidem, s. 123.

[19] Ibidem, s. 106.

[20] J. Hańderek: *Czas wewnętrzny*, w: A. Wierciński (red.): *O naturze czasu*, Kielce 2004, s. 227.

[21] „Na uwagę zasługują też pamiętniki kobiet. W 1685 r. spod pióra A. Stanisławskiej wyszedł w formie wierszowanej pamiętnik *Transakcja albo opisanie całego życia jednej sieroty*…, zaś

dzienniki, biografie, autobiografie mistyczne, listy czy sylwy. Niestety w ogromnej większości także i te gatunki uprawiane były przez mężczyzn, wyjątkiem są listy (zachowane głównie w zbiorach rękopisów). Joanna Partyka, która w monografii *Żona wyćwiczona…* wieloaspektowo omawia twórczość literacką staropolskich kobiet, o listach pisze: „Wieki XVI i XVII to stulecia listów. Pisali je (lub dyktowali zaufanym sekretarzom) wszyscy — i mężczyźni, i kobiety — był to bowiem wtedy niezastąpiony środek komunikowania się. […] List uważany był za gatunek piśmiennictwa odpowiedni dla płci pięknej przede wszystkim ze względu na użytkowy charakter”[22].

Opis doświadczania czasu psychologicznego wiąże się z wieloma trudnościami — nie tylko należy odpowiednio wyselekcjonować materiały źródłowe, pozostające często w rękopisach, ale też umiejętnie je przeanalizować, zwracając uwagę na wszystkie te przekazy, które mówią o subiektywnych sposobach przeżywania miar temporalnych, a jednocześnie mając na względzie wzorce retoryczne epoki. Istotne dla omawianego zagadnienia jest zwłaszcza: poczucie dłużenia się bądź szybkiego mijania chwil, sposoby relacji o momentach granicznych (do których należą narodziny i śmierć bliskich), oczekiwanie na ważne wydarzenia (czyli tzw. kulminacje czasu[23]) itp.

Czas społeczny kobiety

Kategoria czasu ma wiele wymiarów; oprócz zasygnalizowanego powyżej biologicznego i psychologicznego, posiada też aspekt społeczny, który Elżbieta Tarkowska charakteryzuje następująco:

> Czas społeczny, czyli wzory zachowań temporalnych i wyobrażenia czasu (czyli trwania, zmiany, następstwa), jest to czas wspólny dla zbiorowości, to znaczy: wytworzony przez tę zbiorowość w procesie interakcji między jej

---

w kolejnym stuleciu obszerne dzieło tegoż gatunku zatytułowane *Echo na świat podane procederu podróży i życia mego awantur…* (1760) napisała prozą R.S. Pilsztynowa. Zob. H. Dziechcińska: *Pamiętnik*, w: T. Michałowska (red.): *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — Renesans — Barok*, Wrocław 1998, s. 612.

[22] J. Partyka, op. cit., s. 117.

[23] O kulminacjach czasu A. Pawełczyńska pisze: „Z reguły mamy jednak do czynienia z określaniem czasu wobec jakiegoś zdarzenia zewnętrznego lub wewnętrznego — tak ważnego w świadomości człowieka, który się do tego zdarzenia odnosi, że można o nim mówić jako o kulminacji czasu. Wówczas każdy okres trwania nie będący kulminacją staje się czasem mało ważnym lub nawet unieważnionym — odnoszonym wyłącznie do okresu lub momentu decydującego dla struktury czasu. Taka kulminacja czasu, determinująca całą strukturę, może się lokować w dowolnej chwili lub okresie trwania, ponieważ jest integralnie powiązana z całym czasem człowieka”. A. Pawełczyńska: *Czas człowieka*, Wrocław 1986, s. 108.

> członkami; przeżyty, zinternalizowany przez poszczególnych członków zbiorowości; zinstytucjonalizowany, złożony z obyczajów, norm, wartości, tworzący strukturę symboliczną; pełniący funkcje poznawcze i komunikacyjne, integracyjne i porządkujące, będący środkiem regulacji życia zbiorowego[24].

O przynależności do grupy społecznej jako czynniku determinującym jakość istnienia Bogucka pisze: „Cała egzystencja kobiety, a także jej status były w XVI–XVIII wieku określone przez dwa podstawowe determinanty: płeć i przynależność do grupy społecznej"[25]. W kontekście doświadczenia kobiecego należy więc scharakteryzować idealny model kulturowy czasu społecznego, wpisany w teksty literackie. Ta kategoria temporalna może być rozumiana bardzo szeroko, dlatego przede wszystkim analiza powinna uwzględnić poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o sposób organizowania, wartościowania i przeżywania czasu w określonych grupach społecznych. Jak mijał czas panny, żony, matki, mniszki, wdowy, szlachcianki, chłopki, mieszczki? Z czego wynika społeczny podział obowiązków i przywilejów związanych z wiekiem biologicznym? Jaki jest stopień akceptacji u kobiet kulturowo narzuconych im sposobów przeżywania czasu? Jakie są konsekwencje czy sankcje za nieprzestrzeganie reguł czasu społecznego?

To tylko kilka pytań-propozycji, których lista jest skromnym wstępem do dalszych badań. Opis tej kategorii czasu jest na pewno zadaniem żmudnym, wymagającym spojrzenia holistycznego i interdyscyplinarnego, wspartego odwołaniami do historii, kulturoznawstwa, socjologii czy medycyny, co pozwala na uniknięcie metodologicznych błędów. Przykładowo w kontekście doświadczenia kobiecego zwrócić należy uwagę na wczesne (z dzisiejszego punktu widzenia) małżeństwa oraz wielki lęk przed porodami, które często kończyły się śmiercią zarówno matek, jak i dzieci. Bogucka zauważa:

> Problem poronień, martwych urodzeń, zgonów w połogu nie został w gruncie rzeczy zanalizowany, tak więc tylko na podstawie wzmianek w sylwach, listach i pamiętnikach możemy wnioskować o skali zjawiska. Życiorysy licznych młodych kobiet to po prostu wstrząsające opisy ciąż i porodów — i nieustającego lęku przed śmiercią, która istotnie przychodziła bardzo często[26].

Przeciętna długość życia kobiety epok dawnych była znacznie krótsza od średnich współczesnych miar, co również należy mieć na względzie przy podejmowaniu badań chronozoficznych. Kobiece lęki i obsesje związane

---

[24] E. Tarkowska: *Czas w społeczeństwie. Problemy, tradycje, kierunki badań,* Wrocław 1987, s. 130.

[25] M. Bogucka: *Białogłowa…*, s. 34.

[26] Ibidem, s. 57, 59.

z kulminacjami czasu (np. lęk przed porodem) także różniły się w pewnym stopniu od lęków kobiet żyjących na początku XXI wieku.

Rekonstrukcja czasu społecznego w kontekście doświadczenia kobiecego powinna objąć kobiety wszystkich stanów i kategorii wiekowych. Wyjściową bazą tekstów mogą być zwierciadła, poradniki, akta sądowe, diariusze, księgi miejskie, sylwy, zbiory kazań (zwłaszcza maryjnych czy pogrzebowych), duchowe autobiografie mistyczne, a także poezja.

Wszechstronną medytacją nad czasem społecznym doby staropolskiej jest *Żywot człowieka poczciwego* Mikołaja Reja. Pisarz analizuje tę kategorię z męskiego punktu widzenia. Począwszy od narodzin aż do śmierci, charakteryzuje wzorcową biografię bezimiennego szlachcica — ziemianina, bezpośrednio odnosząc rytmy biologiczne do adekwatnych ról społecznych i pór roku. O kobietach pisze niewiele — wyjaśnia, jak matki powinny wychowywać córki, podkreśla potrzebę małżeństw osób równych stanem, dobrą żonę uznaje za dar od Boga. Inne renesansowe zwierciadło — *Dworzanin polski* Łukasza Górnickiego — we fragmencie o dwornej pani prezentuje kulturowe wymagania i obowiązki idealnej dworki. Również poezja staropolska obfituje w związane z czasem społecznym porady pod adresem kobiet.

Lektura literatury staropolskiej pozwala na rekonstrukcję czasu społecznego kobiet, związanego z ukazaniem obowiązków przypisanych im na określonym etapie życia i w konkretnej sytuacji. Akceptacja narzuconego kulturowo sposobu przeżywania czasu wiąże się z powszechnym uznaniem oraz pochwałami, a zarazem staje się wzorem do naśladowania dla innych[27].

W kontekście analizy czasu społecznego warto zasygnalizować zjawisko nieprzestrzegania jego niepisanych i pisanych norm, widoczne jaskrawo w zawieraniu małżeństw przez osoby znacznie różniące się wiekiem biologicznym. Ten temat podejmuje chociażby satyra staropolska, która z pasją ośmiesza zarówno zakochanych starców, jak i naiwne staruchy[28].

Kategoria czasu społecznego ściśle wiąże się z czasem biologicznym, ponieważ życie ludzkie sytuuje się w strumieniu wielu miar temporalnych

---

[27] Przykładowo dobra żona, której mąż wyjechał na wojnę, powinna czas spędzać na doglądaniu gospodarstwa, przędzeniu, modlitwie: „Jeśli przykra tęsknica zafrasuje-ć głowę, / Masz w ręku gospodarskie zabawki domowe: / Możesz nabiałów dojrzeć, lecz iż lżejsza pono, / Cienkim wartkie osnujesz jedwabiem wrzeciono, / Lub pacierz, który milszy Bogu przy kądzieli, / Zmówisz". W. Kochowski: *Pieśń XX „Rozstanie małżeństwa. Na pospolite ruszenie wyjeżdżając"*, w: idem, op. cit, s. 124–125.

[28] Np. w satyrze Krzysztofa Opalińskiego *Na tych, co się w zeszłym wieku żenią*, czytamy: „O, jak owo śmieszna, / Gdy się babuś wymuszcze, gdy brwi ufarbuje, / Lecz hebanowych ząbków ufarbować trudno / I onych zmarsków ująć, które poorały / Szpetną twarz […] / Aż się tam ktoś odważy z młokosów, przeczuwszy / O pieniążkach babki. Zmyśla zakochanie". K. Opaliński: *Satyry*, red. L. Eustachiewicz, Wrocław 1953, s. 31.

płynących równocześnie. Na starość wypada zaniechać rozrywek, uciech, chęci podobania się płci przeciwnej czy zawierania związków małżeńskich, ponieważ powinien to być etap życia poświęcony modlitwie, wyciszeniu, szykowaniu się na dobrą śmierć[29]. Czas społeczny, w którym człowiek podejmuje określone obowiązki oraz wpisuje się w stosowne role, jest funkcją *kairos*[30] czasu biologicznego — najlepszy moment na każdą czynność przypada między „zbyt wcześnie" a „zbyt późno", a mądrość życiowa pozwala na jego prawidłowe odczytanie[31].

Kulturowy sens kategorii czasu społecznego symbolicznie wyraża myśl Jana Kochanowskiego zawarta w jego *Pieśni XIX* z *Ksiąg pierwszych*: „nie sromota, co komu czas niesie"[32]. Normy każdej kultury narzucają oraz regulują temporalny system usankcjonowanych tradycją zachowań wzorcowych, powszechnie aprobowanych. Ich asymilacja wywołuje społeczną aprobatę, a niezgoda na nie wiąże się z sankcjami, takimi jak choćby ośmieszenie czy surowa krytyka.

Wnioski

Zaprezentowane w niniejszym artykule rozważania prowadzą do przynajmniej częściowej odpowiedzi na pytania związane z chronozoficzną interpretacją doświadczenia kobiecego obecną w tekstach literackich. Uświadamiają, że w literaturze epok dawnych istnieją kategorie czasu, których przeżywanie zależne jest od płci, właściwe doświadczeniu kobiecemu bądź męskiemu. Proponuję ich literaturoznawczą analizę na podstawie materiału źródłowego, jakim są zarówno teksty prozatorskie, jak i poetyckie, literatura piękna oraz użytkowa. Niektóre gatunki literackie w sposób szczególny eksponują określone kategorie czasu (np. erotyk zazwyczaj mówi o kobiecie młodej, epitalamium — o kulminacji czasu, jaką jest zawarcie związku małżeńskiego

---

[29] Zob. Rejową medytację o starości: M. Rej: *Żywot człowieka poczciwego*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1956, s. 511–564.

[30] W dramacie greckim używano następujących znaczeń terminu *kairos*: „odpowiednia ilość, potrzeba, korzyść, sukces, właściwy czas, okoliczności, sposobność, szansa, to, co właściwe, co słuszne". S. Bielecki: *Kairos chrześcijanina w ujęciu listów świętego Pawła*, Lublin 1996, s. 47.

[31] Przykładowo Kochanowski we *Fraszce L „Z greckiego"* z *Ksiąg wtórych* pisze: „Ani w młodej rozkoszy, ani w starej widzę; / Owej prosto żałuję, a tej się zaś wstydzę. / Złe niedoszłe, ale też złe przestałe grona, / Nalepsze, gdy dojrzeją; także też i żona". J. Kochanowski, op. cit., s. 173.

[32] Ibidem, s. 248.

oraz o małżeństwie; kazanie pogrzebowe często podsumowuje sposób przeżywania czasu społecznego).

Ogląd tego materiału badawczego należy przeprowadzić z perspektywy metodologicznej literaturoznawstwa oraz w odniesieniu do nomenklatury wypracowanej przez inne dziedziny nauk. Przykładowo w interpretacji czasu psychologicznego pomocna jest nomenklatura badawcza właściwa dla psychologii, w rekonstrukcji czasu społecznego — z zakresu socjologii.

Badania literaturoznawcze należy rozpocząć od nazwania rodzajów czasu obecnych w tekstach literackich. W odniesieniu do analiz pod kątem doświadczenia kobiecego należy podzielić wyróżnione rodzaje czasu na związane i niezwiązane z płcią. Kolejnym etapem prac powinno być scharakteryzowanie cech dystynktywnych wyróżnionych rodzajów czasu (ich miary, tempa, rytmu). Należy również przeanalizować sposoby orientacji w poszczególnych rodzajach czasu oraz sposoby wartościowania czasu przez kobiety. Ten aspekt badań chronozoficznych warto dla wydobycia podobieństw i różnic uzupełnić perspektywą męskiego doświadczenia temporalnego utrwaloną na kartach literatury pięknej i piśmiennictwa epok dawnych.

Bibliografia

- Bogucka, Maria: *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998.
- Bogucka, Maria: *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2005.
- Dziechcińska, Hanna: *Kobieta w życiu i literaturze XVI–XVII w.*, Warszawa 2001.
- Dziechcińska, Hanna: *Pamiętnik*, w: T. Michałowska (red.): *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — Renesans — Barok*, Wrocław 1998, s. 611–613.
- Gąsiorowski, Antoni (red.): *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, Poznań 1999.
- Hańderek, Joanna: *Czas wewnętrzny*, w: A. Wierciński (red.): *O naturze czasu*, Kielce 2004.
- Jedynak, Barbara (red.): *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, Lublin 1990.
- Justyniarska-Chojak, Katarzyna; Konarska-Zimnicka, Sylwia (red.): *Per mulierem… Kobieta w dawnej Polsce w średniowieczu i w dobie staropolskiej*, Warszawa 2012.
- Kochanowski, Jan: *Dzieła polskie*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1980.
- Kochowski, Wespazjan: *Utwory poetyckie. Wybór*, red. M. Eustachiewicz, Wrocław 1991.
- Krzysztofik, Małgorzata: *Staropolski dyskurs o paradygmacie kobiecości w „Kazaniach pogrzebnych" Aleksandra Lorencowica (1670)*, w: L. Mariak, J. Rychter (red.): *Współczesny i dawny obraz kobiety w języku i literaturze*, Szczecin 2015, s. 131–140.
- Krzysztofik, Małgorzata: *Studium z dziejów krakowskich kalendarzy astrologicznych XVII wieku. Almanachy Stanisława Słowakowica jako podstawa uogólnień*, Kraków 2010.
- Kuchowicz, Zbigniew: *Postawa wobec kobiety w kulturze szlacheckiej polskiego baroku*, w: B. Jedynak (red.): *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, Lublin 1990.

– Kuchowicz, Zbigniew: *Wizerunki niepospolitych niewiast staropolskich XVI–XVIII wieku*, Łódź 1974.
– Kuklo, Cezary: *Kobieta samotna w społeczeństwie miejskim u schyłku Rzeczypospolitej szlacheckiej. Studium demograficzno-społeczne*, Białystok 1998.
– Łukaszewicz-Chantry, Maria: *Kobieta jako postać literacka w łacińskiej poezji renesansu*, Wrocław 2014.
– Maciejewska, Iwona; Stasiewicz, Krystyna (red.): *Kobieta epok dawnych w literaturze, kulturze i społeczeństwie*, Olsztyn 2008.
– Myśliwski, Grzegorz: *Człowiek średniowiecza wobec czasu i przestrzeni (Mazowsze od XII do poł. XVI wieku)*, Warszawa 1999.
– Opaliński, Krzysztof: *Satyry*, red. L. Eustachiewicz, Wrocław 1953.
– Partyka, Joanna: *„Żona wyćwiczona". Kobieta pisząca w kulturze XVI i XVII wieku*, Warszawa 2004.
– Pawełczyńska, Anna: *Czas człowieka*, Wrocław 1986.
– Radzimiński, Andrzej: *Kobieta w średniowiecznej Europie*, Toruń 2012.
– Ratajczak, Krzysztof: *Edukacja kobiet w kręgu dynastii piastowskiej w średniowieczu*, Poznań 2005.
– Rej, Mikołaj: *Żywot człowieka poczciwego*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1956.
– Sęp Szarzyński, Mikołaj: *Poezje*, red. J. Gruchała, Kraków 1997.
– Stuchlik-Surowiak, Beata: *Barokowe epitalamium śląskie. Kobieta, małżeństwo, rodzina*, Katowice 2007.
– Tarkowska, Elżbieta: *Czas w społeczeństwie. Problemy, tradycje, kierunki badań*, Wrocław 1987.
– Zajdler, Ludwik: *Dzieje zegara*, Warszawa 1956.
– Zimorowic, Szymon: *Roksolanki*, red. L. Ślękowa, Wrocław 1983.

Radosław Rusnak

Uniwersytet Warszawski
Instytut Literatury Polskiej
Zakład Literatury i Kultury Epok Dawnych

Kwestia społecznej roli kobiety jako niedoceniony problem dramatu późnego renesansu w Polsce

The Question of Social Role of Women as an Underestimated Subject of the Late Renaissance Polish Drama

The dissertation enhances one of the main subjects of the late Renaissance drama, till now rarely recognized in its full shape, which is a woman, treated as an independently acting and demanding readers' attention heroine. Four prominent texts are taken into consideration: *Iephtes* by Jan Zawicki, *Troas* by Łukasz Górnicki as well as *Castus Ioseph* and *Pentesilea* by Szymon Szymonowic. Their females characters are not only numerous and indispensable for the right course of the action but also looked at from the perspective of the social roles they are obliged to play in communities they belong to, which obviously cannot be totally abstracted from the condition of the mainly patriarchal society the writers represent. Some of these characters tend to obey the rules they come under, the others, like those of Szymonowic, purposely break them as only in such a transgression they see the way to reach their most intimately desired goals.

Keywords: woman, late Renaissance, tragedy, Łukasz Górnicki, Szymon Szymonowic

Słowa kluczowe: kobieta, późny renesans, tragedia, Łukasz Górnicki, Szymon Szymonowic

Zmierzając do określenia cech wyróżniających włoską tragedię okresu renesansu, gatunek tyleż konserwatywny, zapatrzony w przeszłość, jeśli chodzi o formę, co zaskakująco aktualny i współczesny co do poruszanej problematyki, Salvatore Di Maria w obszernym studium *The Italian Tragedy in the Renaissance* szczególnie wiele uwagi poświęca roli, którą odgrywać zaczynają w niej bohaterki kobiece, a wysoki status, jaki zyskują one w przebiegu akcji, tudzież doniosłość wyrażanych przez nie sądów traktuje nie bez związku z żywym w ówczesnej Europie sporem na temat rzekomej przyrodzonej niższości płci niewieściej wobec rodu męskiego[1]. Dość oczywisty wydaje się przy tym narzucający się w toku zaproponowanych rozważań wniosek:

[1] Por. S. Di Maria: *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, Lewisburg 2002, s. 101–125.

tragedia włoskiego Cinquecenta w wielu ze swych realizacji stanowi istotną, a zważywszy na jej nieodłączny performatywny charakter również wyjątkowo nośną platformę dla toczącej się zwykle w murach uniwersyteckich czy na kartach uczonych traktatów dyskusji nad tzw. kwestią kobiecą.

Taki stan rzeczy dziwić nie powinien z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze, w gatunek tragiczny właściwie od początków jego istnienia wpisany jest swoisty zamysł aktualizacyjny, i to niezależnie od tego, czy dramaturgicznemu opracowaniu podlega akurat opowieść mitologiczna czy też wydarzenia z dalszej lub bliższej historii. Bezpośredni kontakt z licznie zgromadzoną grupą odbiorców, widzów przedstawienia, gwarantował niemal bezbłędne odczytanie przez nią najbardziej nawet zawoalowanych aluzji do współczesności, a publiczny, oficjalny charakter spektakli, w szesnastowiecznych Włoszech w stopniu nie mniejszym niż w Atenach Peryklesa, zapewniał odpowiednią i chętnie wykorzystywaną oprawę dla wyrażanych na deskach scenicznych przekonań. Ponadto szczególny status postaci dramatu, nieporównywalnie bardziej zautonomizowanej względem na przykład bohatera utworu epickiego, sprawia, iż jej głos zabrzmieć ma szansę tym donośniej, im bardziej wywikłany jest on z upodrzędnienia wobec wszechwładzy narratora. A głosu tego nie jest w stanie zdezawuować ani pełniący rolę pośredniczącą pomiędzy sceną a widownią Chór, ani ostateczny bieg wypadków.

To feministyczne nachylenie włoskiej tragedii wieku XVI — jak wynika z przeglądu choćby kilku najważniejszych utworów epoki (*Sofonisby* Gian Giorgia Trissina, *Rosmundy* Giovanniego di Bernardo Rucellai, *Orbecche* Giambattisty Giraldiego Cinthia oraz *Marianny* Lodovica Dolcego) — wyraża się nie tylko w smętnych wynurzeniach na temat nędznej niewieściej doli w świecie zdominowanym przez mężczyzn, z jednej, czy też w gorliwych zapewnieniach co do rzeczywistych, wykraczających poza prokreację wyłącznie, walorach kobiet, z drugiej strony. Okazuje się bowiem, że bohaterki powstających ówcześnie dramatów wyposażone zostają w te wartości, do których unicestwienia dążyć będzie reprezentujący brutalną władzę tyran, demiurg nowego opartego na bezwzględnej przemocy porządku świata, a domniemana fizyczna i psychiczna słabość kobiet czyni z nich wymarzone kandydatki do jednej z dwóch kluczowych ról w typowej dla dramaturgii tego czasu sytuacji, stanowiącej — dodajmy — swoistą nowożytną interpretację konfliktu tragicznego. I tak oto Sofonisba i Orbecche przymuszane są do zamążpójścia wbrew swym rzeczywistym uczuciom, życiu Marianny zagraża paranoiczna zazdrość Heroda, a Rosmunda pić musi wino z czaszki własnego ojca, zamordowanego i pohańbionego przez jej obecnego małżonka Alboina. I niezależnie od tego, czy odpowiedzią na zadawany im gwałt będzie przyjęcie z pokorą wyroków przeznaczenia (Marianna), śmiertelny cios

zadany samej sobie (Sofonisba) czy też uprzednia pomsta na swoim kacie (Orbecche, Rosmunda), zyskują one wymiar heroiczny, a sprzyjające ich postawie zaangażowanie emotywne, na jakie liczyć mogą ze strony odbiorców, ma szansę zdziałać w kwestii społecznej roli kobiet o niebo więcej niż jakiekolwiek uczone roztrząsania na ten temat.

Biorąc pod uwagę niesłabnące z biegiem szesnastego stulecia kulturowe powiązania między Polską a Włochami oraz poświadczoną kilkoma przynajmniej świadectwami znajomość powstających ówcześnie dramatów także nad Wisłą[2], zasadne wydaje się pytanie o zakres oddziaływania ewokowanych przez nich treści, w tym przypadku interesującej nas tematyki kobiecej, na twórczość rodzimą końca renesansu. Wtedy bowiem dopiero silniejszej niż wcześniej reprezentacji doczekuje się gatunek tragiczny, z jednej strony restytuujący szlachetne wzorce antyczne, z drugiej zagarniający, w pewnym przynajmniej stopniu, dorobek zachodnioeuropejskiej produkcji tego typu czasów nowożytnych. Przegląd pod tym względem datowanych na przełom wieku XVI i XVII utworów, a świadomie ograniczamy się tu do tych o wyraźnym klasycznym sznycie, prowadzi do konkluzji tyleż może zaskakującej, co w świetle wyłożonych uprzednio spostrzeżeń jednak spodziewanej. Problematyka płci niewieściej znajduje w publikowanych wówczas tekstach dramatycznych miejsce nader eksponowane, choć w refleksji naukowej nie dość chyba powszechnie dostrzeżone[3]. Czyni je to w pewnym sensie

---

[2] Koronny dowód tego typu zależności stanowi podjęta przez Jana Smolika próba tłumaczenia jednej z bardziej krwawych tragedii włoskiego Cinquecenta, *La Dalidy* Luigiego Grota (1572). W efekcie powstaje dość wierne spolszczenie prologu oraz początkowego fragmentu aktu pierwszego, zatytułowane *Cień albo dusza Moleonta, króla baktryjskiego*, zob. przykładowo: M. Wojtkowska-Maksymik: *„Dalida" Luigiego Grota w przekładzie Jana Smolika*, w: „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", 53 (2009), s. 263–272. Oprócz tego jednak w kręgu całkiem prawdopodobnych domniemań co do nowożytnych, nie tylko zaś antycznych, źródeł umiejscowić da się także pierwszoplanowe dzieło dramatyczne wieku XVI w Polsce — *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego. Na temat pewnych jego zależności względem *Dydony* Lodovica Dolcego zob. R. Rusnak: *Twórczość dramatyczna Lodovico Dolcego wobec eurypidejskiego i senecjańskiego modelu tragedii — rekonesans*, w: M. Abramowicz, P. Matyaszewski (red.): *Dawne literatury romańskie. Żywioły, temperamenty, charaktery*, Lublin 2011, s. 178; idem: *Jazdowska prapremiera „Odprawy posłów greckich" wobec inscenizacyjnych wzorców teatru włoskiego*, w: E. Lacosińska, W. Pawlak (red.): *Wiązanie sobótkowe. Studia o Janie Kochanowskim*, Warszawa 2015, s. 79–84.

[3] Pomimo wielu pojawiających się obecnie prac poświęconych kobietom dawnych epok, również jako autorkom, czytelniczkom czy bohaterkom powstającego ówczesnego piśmiennictwa, brakuje studium, które podejmowałoby tę tematykę ściśle w odniesieniu do utworów dramatycznych przełomu wieków XVI i XVII, w naszym odczuciu stwarzających szczególnie wiele obiecujące pole badawcze w tym zakresie. Klasyczne pozycje Juliana Lewańskiego (*Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981) czy Janiny Abramowskiej (*Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Wrocław 1974) zmierzają do nakreślenia

współuczestnikami tego samego światopoglądowego sporu, którego częścią stały się przypomniane tu teksty włoskie, przy uwzględnieniu, rzecz jasna, istotnych różnic pomiędzy nimi. W przypadku żadnego praktycznie utworu polskiego nie da się na przykład potwierdzić jasnego przeznaczenia scenicznego, co ewidentnie ogranicza spodziewany przez autorów zakres oddziaływania wyrażanych w nich treści. Takie postawienie sprawy staje oczywiście w opozycji wobec dość powszechnego przekonania o pewnym niedowładzie rodzimej dramaturgii tego czasu czy o jej odizolowaniu od żywych ówcześnie na Zachodzie nurtów literatury dramatycznej.

Już sam dobór tematów, po które sięgają nasi późnorenesansowi tragediopisarze, każe spodziewać się odpowiedniego naświetlenia, o ile nie sproblematyzowania, przywołanych tu kwestii. Jako że bohaterki ich utworów, nawet jeśli nie zajmują w nich pozycji centralnej (tę sugerować mogłyby eksponujące ten fakt „kobiece" tytuły), z całą pewnością znajdują się w centrum akcji tragicznej, a koniecznym kontekstem dla zrozumienia ich ulokowania w przedstawionym konflikcie staje się zagadnienie społecznej roli, jaką w dawnym społeczeństwie pełnić przyszło reprezentantkom płci pięknej.

I tak w *Jeftesie* (1587), polskim przekładzie łacińskojęzycznego dramatu George'a Buchanana pióra Jana Zawickiego, choć to do tytułowego dowódcy Izraelitów należy podjęcie tragicznej w skutkach decyzji o złożeniu w ofierze swej jedynej córki, uległość, jaką w obliczu wyroku losu wykazuje się Ifis, nie pozostaje bez związku z jej kondycją jako młodej dziewczyny w strukturze patriarchalnego społeczeństwa żydowskiego. Powstały w tym samym roku *Castus Ioseph* (1587) Szymona Szymonowica z obszernej opowieści biograficznej o starotestamentalnym patriarsze wyabstrahowuje wątek jego niedoszłego romansu z żoną Potyfara, kołem zamachowym akcji czyniąc zarazem niepohamowaną namiętność Egipcjanki, tu noszącej imię Jempsar. Próbujący swych sił w sztuce dramatopisarskiej Łukasz Górnicki spośród rozległego dorobku Rzymianina Seneki wybiera utwór, w którym nie tylko nie brakuje wielu wyrazistych postaci kobiecych, ale też wszystkim im zmierzyć się przychodzi z reprezentowanym przez mężczyzn światem brutalnej,

---

ogólnego obrazu tego typu twórczości, nowsze – choć bez wątpienia odzyskują dla współczesnej refleksji naukowej nieco zapomniane już teksty, w tym np. *Jeftesa* (prace Jarosława Bedyniaka i Tomasza Lawendy) — skupiają się na warstwie ideowej omawianych utworów tudzież ich stosunku wobec obcojęzycznych pierwowzorów. Osobnego spojrzenia doczekały się w pewnym stopniu chyba jedynie bohaterki *Penthesilei* (R. Rusnak: *„Virgo contra virum". Kategoria płci w „Pentesilei" Szymona Szymonowica*, w: W. Pawlak, M. Piskała (red.): *Wojny, bitwy i potyczki w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2011, s. 305–318) oraz polskich *Trojanek* (M. Bajer: *„Ethos" królewskiej mówczyni i obraz ciągłości dynastycznej w staropolskim przekładzie tragedii (Troas Łukasza Górnickiego według Seneki, 1589)*, w: „Barok. Historia — literatura — sztuka", 44 (2015), s. 49–68).

nie mającej względu na los słabszych polityki. Polskie *Troas* (1589) wpisują się równocześnie w ugruntowaną już tradycję adaptowania Senecjańskich *Trojanek*, tekstu paradygmatycznego dla cieszącej się popularnością między innymi we Francji tzw. tragedii cierpienia, której istota, w większym stopniu niż na biegu samej akcji, zasadza się na lirycznym wyrazie bólu, będącego w niej domeną, oczywiście, niewiast[4]. Ostatnia wreszcie w tym zestawieniu Szymonowicowa *Pentesilea* (1618) stawia przed oczy temat jawnej seksualnej transgresji, porzucenia przez królową Amazonek tradycyjnie przypisywanych jej płci atrybutów, by jak równy z równym stanąć mogła ona do walki z Achillesem i tym sposobem zapewnić sobie godne miejsce pośród nieśmiertelnych herosów[5].

Jedna rzecz wszakże to samo zainteresowanie społecznymi uwarunkowaniami funkcjonowania kobiet i dawanie wyrazu wynikającym z nich ograniczeniom, druga to sposób ujęcia tematu i stojąca za takim a nie innym jego potraktowaniem intencja; stąd konieczność wprowadzenia w obręb rozpoznanego już po trosze pola badawczego dodatkowej, nieco bardziej szczegółowej typologii. I tak spośród czterech uwzględnionych tu dramatów osobno potraktować należałoby — zdaje się — teksty Zawickiego i Górnickiego, których bohaterki zasadniczo nie wykazują woli wykraczania poza wyznaczone im role: w przypadku Ifis i Polikseny będzie to rola posłusznych córek[6], w przypadku Andromachy — rola wdowy i matki, w odniesieniu do Hekuby — ponownie wdowy, ale i przywódczyni pokonanego ludu. I to między innymi właśnie zgoda na wiążące się z ich niewieścią kondycją ograniczenia przesądza o zyskiwanym przez nie w toku akcji statusie postaci tragicznych, tym jaskrawiej przeciwstawionych wrogiemu im, po męsku urządzonemu światu, im bardziej pasywna, czy też permisywna, jest ich na świata owego bezwzględność odpowiedź.

Inaczej ma się sprawa z obiema bohaterkami łacińskich dramatów Szymonowica. Tak Jempsar, jak i Pentesilea dla sięgnięcia po obiekt swoich głęboko żywionych aspiracji decydują się bezpowrotnie wyłamać z krępujących ich swobodę działania konwenansów, gdyż tylko poza tradycyjnie definiowaną kobiecością i formułowanymi wobec niej oczekiwaniami leży — jak mogłoby się wydawać — realizacja postawionego przed sobą celu, czy będzie nim pozamałżeński związek z własnym sługą, czy też miejsce

[4] Zob. J. Abramowska, op. cit., s. 65.

[5] Zob. R. Rusnak: *„Virgo contra virum"*…, op. cit., passim.

[6] Sama niedorosłość Ifis i Polikseny — dodajmy — nie powinna być kryterium wykluczającym je spoza grona interesujących nas tu bohaterek, tym bardziej iż przynależność do płci pięknej określa ich kondycję społeczną w stopniu nie mniejszym niż ich dziecięcość, a narzucającym się punktem odniesienia dla przyjmowanej przez nie postawy będzie zawsze mężczyzna, odpowiednio Jeftes i Pirrus.

w panteonie najwaleczniejszych wojowników spod Troi. Podobny w gruncie rzeczy koniec, jaki je spotyka: społeczny ostracyzm miast wyczekiwanego samospełnienia, miotane z rezygnacji i woli zemsty oskarżenia tudzież hańbiąca śmierć w bitewnym piachu miast uchwycenia przedmiotu swego pożądania, czyni je obie niemal wyłącznie pożałowania godnymi przykładami kobiet sprzeniewierzających się drastycznie własnemu rodzajowi i przyczynkiem do zadumy nad smutnymi konsekwencjami wszelkiej naruszającej przyrodzony porządek w tej mierze transgresji. To moralitetowe w zasadzie ujęcie odsuwa właściwie tragiczny wymiar, jaki przybrać mogłyby ich postaci, a w miejsce podziwu dla zaprezentowanej przez nie postawy czy zwykłego choćby współczucia spodziewać się mogą one w efekcie co najwyżej upokarzającego politowania.

Gdyby chcieć zatem w świetle poczynionych tu spostrzeżeń znaleźć wspólny dla wszystkich tych ujęć mianownik, byłby nim podobny stosunek do apriorycznie przyjmowanych reguł społecznego funkcjonowania jednostek, wedle których przynależność do jednej z dwóch płci biologicznych determinuje określony, usankcjonowany tradycją zakres powszechnie akceptowalnych, czy wręcz oczekiwanych, zachowań. Ci, którzy wynikającym stąd powinnościom czynią zadość, liczyć mogą na afirmację własnej postawy, podniesienie jej do rangi pożądanego, a za sprawą literatury poddanego szczególnej sublimacji, wzorca. Tych (a właściwie te), którzy owe odwieczne normy odrzucają, czeka mniej lub bardziej zdecydowane potępienie, a doznawana przez nich na oczach widzów klęska ma jedynie unaocznić iluzoryczność jakichkolwiek szans na przezwyciężenie zastanego modelu.

Tym z kolei, co z pewnością różni z jednej strony Szymonowica, z drugiej Zawickiego i Górnickiego, to sposób prezentacji owego zakorzenionego w patriarchalnej kulturze stanu rzeczy. O ile w świetle *Czystego Józefa* i *Pentesilei* jawi się on jako gwarancja naturalnego i chwilowo tylko zaburzonego porządku, którego stabilność zapewnia czy to wybawiający zawsze z opresji wiernych sobie Bóg, czy to dysponujące określonymi niepodrabialnymi atrybutami męskie gremium, o tyle na kartach *Jeftesa* i *Troas* sposób oddziaływania odgórnych norm społecznych na dużo słabszą jednostkę obrazowany jest w kategoriach daleko posuniętej opresyjności, jako swoiste wynaturzenie, korespondujące zresztą z całą serią patologii, w jakie obfituje zdegenerowana pod względem moralnym rzeczywistość powojenna. I to właśnie w obliczu tej niebywałej w normalnych okolicznościach opresyjności ujawnić się może heroizm postaci na co dzień nieheroicznych, heroizm przyjęcia na siebie wszystkiego tego, co z pełnioną przez siebie i w pełni akceptowaną rolą społeczną ściśle powiązane.

Paradoksalnie zatem bardziej feministyczne w swej wymowie, a przy tym bliższe temu nurtowi włoskiej dramaturgii, który uwzględnia kobiecy,

ze wszech miar krytyczny ogląd rzeczywistości, okazują się teksty o Jeftesie i Trojankach. Podczas gdy ten, któremu zawdzięczamy rzadkie w rodzimym piśmiennictwie dawnych wieków postaci podejmujące ryzyko społecznej i płciowej transgresji, Szymonowic, jawi się w efekcie jako zdeklarowany konserwatysta i zwolennik zastanego w tej mierze porządku. Refleksję ową potwierdza jedynie przypadek najbardziej chyba znanego „monstrum" w niewieściej skórze, jakie wyszło spod pióra zamojskiego poety: „domowa swacha" z sielanki *Żeńcy*[7], pod względem rozbudzenia seksualnego i obojętności na obowiązujące w jej otoczeniu normy obyczajowe podobna do Jempsar, rodzaj jej ludowego odpowiednika, i jak tamta zagradzająca jedynie mężczyźnie drogę do pomyślniejszej i zbożniejszej przyszłości.

Bibliografia

- Abramowska, Janina: *Ład i Fortuna. O tragedii renesansowej w Polsce*, Warszawa 1974.
- Bajer, Michał: *„Ethos" królewskiej mówczyni i obraz ciągłości dynastycznej w staropolskim przekładzie tragedii (Troas Łukasza Górnickiego według Seneki, 1589)*, w: „Barok. Historia — literatura — sztuka", 44 (2015), s. 49–68.
- Di Maria, Salvatore: *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, Lewisburg 2002.
- Lewański, Julian: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981.
- Rusnak, Radosław: *Jazdowska prapremiera „Odprawy posłów greckich" wobec inscenizacyjnych wzorców teatru włoskiego* w: W. Pawlak, M. Piskała (red.): *Wojny, bitwy i potyczki w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2011, s. 305–318.
- Rusnak, Radosław: *Twórczość dramatyczna Lodovico Dolcego wobec eurypidejskiego i senecjańskiego modelu tragedii — rekonesans*, w: M. Abramowicz, P. Matyaszewski (red.): *Dawne literatury romańskie. Żywioły, temperamenty, charaktery*, Lublin 2011, s. 167–180.
- Rusnak, Radosław: *„Virgo contra virum". Kategoria płci w „Pentesilei" Szymona Szymonowica*, w: W. Pawlak, M. Piskała (red.): *Wojny, bitwy i potyczki w kulturze staropolskiej*, Warszawa 2011, s. 305–318.
- Stępień, Paweł: *„Na niebie wszystkie rzeczy dobrze są zrządzone" — harmonia wszechświata a mikrokosmos folwarku. O „Żeńcach" Szymona Szymonowica i ich związkach z myślą neoplatońską*, w: A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień (red.): *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, Warszawa 2000, s. 163–202.
- Wojtkowska-Maksymik, Marta: *„Dalida" Luigiego Grota w przekładzie Jana Smolika*, w: „Odrodzenie i Reformacja w Polsce", 53 (2009), s. 263–272.

[7] Zob. P. Stępień: *„Na niebie wszystkie rzeczy dobrze są zrządzone" — harmonia wszechświata a mikrokosmos folwarku. O „Żeńcach" Szymona Szymonowica i ich związkach z myślą neoplatońską*, w: A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień (red.): *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej*, Warszawa 2000, s. 195–199.

Krzysztof Tkaczyk
Uniwersytet Warszawski
Instytut Germanistyki

Widoczna obecność. O wyobrażeniach kobiet w niemieckiej refleksji estetycznej XVIII wieku

Visible Presence. On Imagining Women in German Aesthetic Reflection of the 18th Century

The following article problematizes the issue of women and femininity in German aesthetic reflection of the 18th century. In three parts dedicated to nature, senses and allegory, and ekphrasis, respectively, the author demonstrates that all references to feminine characters and their attributes, both real and imagined, allegorical and un-allegorical, can be found in discussions led mainly by men. And these references are far from random. On the contrary, they are the starting point for new ideas; they illustrate them and they become an important tool in argument exchange.

Keywords: women, German aesthetic of the 18th century, nature, senses, allegory, ekphrasis

Słowa kluczowe: kobiety, estetyka niemiecka XVIII wieku, natura, zmysły, alegoria, ekfraza

Wstęp

Kobiety — matki, dziewczyny, boginie, te wyimaginowane, przedstawiane i opisywane, projekcje męskiej wyobraźni, ale także i te jak najbardziej rzeczywiste, co nie znaczy, że nie sfunkcjonalizowane, stanowią trwały element niemieckiej refleksji estetycznej XVIII wieku. Odwołania do cech kobiecości, nie tylko tych związanych z emocjonalnością, lecz także ze sferą rozumu, do zmysłowości kobiecego ciała i zmysłowego postrzegania świata przez kobiety, przywoływanie postaci kobiecych, na równi nie- i alegorycznych, nie są bynajmniej przypadkowe, a wyobrażenia kobiet nie są ozdobnikami czy — sięgając do zasobu językowego XVIII wieku — nie przynależą jedynie do ornamentu toczonych dyskusji, lecz często stanowią punkt wyjścia dla nowych idei, ilustrują je i stają się orężem w wymianie argumentów.

Oto jedynie kilka przykładów przywołania postaci kobiet, zaczerpniętych z wybranych obszarów dyskusji estetycznych XVIII wieku, które zamknąłem w części poświęcone kolejno: naturze, zmysłom i alegorii oraz ekfrazie.

Część pierwsza: NATURA jak Matka, czyli początek wszystkiego

Natura w wizji poetów, pisarzy, myślicieli i filozofów XVIII wieku: Johanna Wolfganga Goethego, Friedricha Schillera, Gottfrieda Herdera, Charlesa Batteux, Johanna Georga Sulzera, Johanna Eliasa Schlegla, Karla Philippa Moritza, Johanna Joachima Winckelmanna, Immanuela Kanta i wielu innych (było tych autorów zajmujących się kwestiami natury notabene tak wielu, że Andreas Huyssen trafnie zauważa, iż XVIII wiek „określany mianem stulecia rozumu równie dobrze można by nazwać stuleciem natury”[1]) to często spersonifikowana Matka Natura, która stworzywszy człowieka, dba o jego właściwy rozwój i jest punktem odniesienia dla działań ludzkiego rozumu.

„W swym matczynym łonie, [pisze Moritz,] wychowuje kolejne pokolenia i sprawia, że niezliczone ludzkie umysły osiągają kolejne stopnie doskonałości”[2]. To właśnie ta Natura Matka sprawiła, że człowiek był w stanie odkryć w sobie „zdolności mówienia i udoskonalania języka, dała mu podstawy do stworzenia dobrego, towarzyskiego i miłego charakteru”[3] i obdarzyła geniuszem, aby ten zastosował go „w prawdziwie wzniosłym celu”[4].

W refleksji Moritza Matka Natura przejęła cechy i funkcje samego Boga i jawi się jako istota działająca zgodnie ze swym wielkim planem — nie z planem boskim. Podobnie u Kanta jest ona „przyczyną i skutkiem samej siebie”[5], a więc innymi słowy, „musi pozostawać do samej siebie we wzajemnym

---

[1] A. Huyssen: *Das Versprechen der Natur. Alternative Naturkonzepte im 18. Jahrhundert*, w: G. Reinhold, J. Hermand (red.): *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*, Königstein im Taunus 1981, s. 2. Wszystkie tłumaczenia cytatów, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora artykułu. O poruszanych w niniejszym artykule problemach szerzej w: K. Tkaczyk: *Konstelacje. Karl Philipp Moritz w niemieckim dyskursie poetologicznym i estetycznym XVIII wieku*, Warszawa 2013.

[2] K.P. Moritz: *Das Edelste in der Natur*, w: idem: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, red. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 14.

[3] J.G. Sulzer: *Natur; Schöne Künste*, w: idem: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, t. 2, Leipzig: Moritz Georg Weidmanns Erben und Reich 1774, s. 810, http://www.zeno.org/Kategorien/T/Sulzer-1771?fr=Natur (dostęp: 10.12.2016).

[4] Ibidem.

[5] I. Kant: *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałecki, Warszawa 2004, s. 328.

stosunku przyczyny i skutku”[6]. Według Moritza jest ona jednocześnie stwórczynią i twórczynią[7] (także poprzez zręczne ręce człowieka, którego powołała do życia, jako najdoskonalsze ze wszystkich swoich dzieł), a dla Sulzera natura jest wręcz „najwyższą mądrością”[8], wielką wychowawczynią ludzkości, jednią łączącą w sobie wymiar estetyczny i etyczny, stwarza bowiem ona to, co dobre — pięknym, a to, co złe — brzydkim, „pobudza [człowieka] do dobrego i odstrasza od złego”[9].

Moritz personifikuje naturę, nadając jej cechy kobiece (podobnie zresztą jak Sulzer, który dodatkowo naturę idealizuje[10]). Matka Natura jest zatem łaskawa i wyrozumiała — w swej łaskawości „stworzyła i ukształtowała ludzki rozum [i] z wdzięcznością przyjęła fakt, że człowiek zamienił jej lasy w miasta i wsie, a jej skały w pałace i wieże. […] Dlaczegóż nie miałaby mu pozwolić, by uwił sobie gniazdo w jej przeogromnym pałacu?”[11] Jest mądra, bo stworzyła człowieka i obdarzyła go rozumem także z myślą o sobie samej, znając swe ograniczenia, chciała „wytworzy[ć] przezeń pośrednio to, czego sama bezpośrednio stworzyć by nie zdołała”[12]. Jest oszczędna — jeśli zadała już sobie tyle trudu, aby stworzyć ludzki rozum, to tylko w jednym określonym celu: pragnie ona, aby człowiek stawał się coraz bardziej szlachetny:

> Czy natura, zazwyczaj oszczędna, zadała sobie tyle trudu, powołując do życia ludzki umysł, aby poprzez niego stworzyć statuy, świątynie i obrazy, których sama wytworzyć nie była w stanie? A może raczej pozwoliła ludzkiemu umysłowi stworzyć statuy, świątynie i obrazy po to, by poprzez zastosowanie jego własnej siły twórczej uczynić go bardziej doskonałym?[13]

---

[6] Ibidem, s. 330.

[7] W tym sensie Moritzowski model natury zbliża się do Spinozjańskiego, chociaż wspomnieć w tym miejscu wypada, że Moritz nie czytał pism Barucha Spinozy, a z jego z filozofią zapoznał się za pośrednictwem Goethego; por. U. Goldenbaum: *Ästhetische Konsequenzen des Spinozismus*, w: M. Fontius, A. Klingenbergs (red.): *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen — Korrekturen — Neuansätze*, Tübingen 1995, s. 118.

[8] J.G. Sulzer: *Natur…*, s. 809.

[9] J.G. Sulzer: *Ogólna charakterystyka sztuk pięknych. Sztuki piękne*, tłum. E. Golińska-Pietrzakowa, w: T. Kostkiewiczowa; Z. Goliński (red.): *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810,* Warszawa 1997, s. 536.

[10] Działania natury, pisze Sulzer, są „bez wyjątku, w najwyższym stopniu właściwe i doskonałe, [a] w jej dziełach wszystko jest celowe, dobre, proste i niewymuszone”. J.G. Sulzer, *Natur…*, s. 809.

[11] K.P. Moritz: *Das Edelste…*, s. 13.

[12] Ibidem.

[13] Ibidem, s. 14.

Gdy Moritz patrzy na ludzki szkielet, nie wierzy, że to on właśnie miałby być ukoronowaniem działań natury. Natura, która zawsze rozsądnie rozporządza materią i energią, nie chciałaby ostatecznego unicestwienia ludzkiego ducha, bo stałoby to w jaskrawej opozycji do jej zmysłu oszczędności: „Czy natura, zazwyczaj tak oszczędna, w tym jednym przypadku miałaby ze wszystkich sił zapragnąć aktu wspaniałego zniszczenia?”[14] — pisze. Także i Sulzer uważa, że ponieważ wszystko w działaniach natury jest celowe i niewymuszone, to nie odnajdziemy w naturze „ani nadmiaru, ani braku”[15]. Natura jest wreszcie twórcza, niszczy tylko po to, aby budować od nowa i uśmierca, aby ponownie powołać do życia:

> To właśnie *budowanie*, *tworzenie* jest jej celem, niszczenie jest jedynie środkiem. Każdej jesieni liście opadają z drzew, inne wyrastają na wiosnę, a drzewo rok za rokiem rośnie i staje się coraz mocniejsze i silniejsze. Ludzie rodzą się i umierają; miliony obracają się w proch, ale pośród tego zniszczenia wzrasta świat ducha; wznosi się ponad śmierć i pustkę i z każdym pokoleniem jest coraz to bogatszy. To nieustanne doskonalenie świata ducha nie jest niczym innym jak elementem trwałego postępu w naturze, bez którego odwieczny rytm rzeczy nie miałby żadnego sensu i okazałby się jedynie błahą i bezcelową zabawą. […] Czy też sama kula ziemska nie wykazuje tego ruchu, […] czy nie posuwa się nieustannie do przodu, obracając się wokół własnej osi?[16]

Natura widziana oczami Moritza wykazuje wszystkie cechy Kantowskiej istoty uorganizowanej, którą, co warto podkreślić, filozof z Królewca opisuje, sięgając po „matczyno-rodzicielską” terminologię: „[natura] posiada w sobie siłę kształtującą i to taką, jakiej udziela materiom, które są jej pozbawione (organizuje je), a to znaczy, że posiada w sobie twórczą siłę rozrodczą, której nie można wytłumaczyć samą tylko zdolnością wprawiania w ruch (mechanizm)”[17]. Cechą łączącą rozważania Sulzera, Moritza i Kanta dotyczące natury jest wszechobecne w estetyce osiemnastowiecznej przekonanie o jej pierwszorzędnym znaczeniu dla sztuki; Sulzer nazywa naturę wprost „przewodniczką i nauczycielką artysty”[18]. Natura — pisze Sabine M. Schneider — uważana jest za „*ens realissimum*, wzorzec piękna, które osiągnąć może jedynie twórca”[19].

---

[14] K.P. Moritz: *Das Skelet*, w: idem: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, red. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 21.
[15] J.G. Sulzer: *Natur…*, s. 809.
[16] K.P. Moritz: *Das Skelet*, s. 22–23.
[17] I. Kant, op. cit., s. 334.
[18] J.G. Sulzer: *Natur…*, s. 810.
[19] S.M. Schneider: *Die schwierige Sprache des Schönen: Moritz und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg 1998, s. 178.

Część druga: ZMYSŁY i ALEGORIA albo kobiety i bunt wobec klasycznej estetyki

Jednym z istotnych tematów dyskusji estetycznych toczonych w drugiej połowie XVIII wieku była percepcja dzieł sztuki i zmysłowe postrzeganie piękna. Warto w tym miejscu skonfrontować ze sobą dwa odmienne poglądy: Johanna Joachima Winckelmanna, przedstawiciela klasycznej estetyki, przekonanego o niedościgłości greckiego kanonu piękna, myśliciela uważającego, że dzieła sztuki należy badać okiem analitycznym — zawsze w świetle dziennym i zazwyczaj z bliska, oraz Gottfrieda Herdera, który nie godząc się na Winckelmannowski prymat światła i rozumu w postrzeganiu piękna, odkrył dla percepcji przestrzennych dzieł sztuki noc i konsekwentnie wprowadzał do refleksji estetycznej zagadnienie poznania haptycznego. Uznał on zmysł dotyku za estetyczny zmysł formalny i przyznał mu kluczowe znaczenie w obcowaniu z dziełami sztuki. Obaj ci tak różni w poglądach na sztukę erudyci, chętnie sięgali w swych rozważaniach po postaci kobiece i ich przedstawienia: Winckelmann w malarstwie, a Herder w rzeźbie, co w przypadku tego pierwszego, uważanego za piewcę piękna ciała męskiego, może zaskakiwać, w przypadku drugiego zaś na podkreślenie zasługuje fakt, że kobiety i ich przestrzenne wyobrażenia stanowią trzon jego koncepcji sztuk plastycznych.

I tak, gdy w *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* [*Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*] (1755), swojej pierwszej ważnej rozprawie, Winckelmann wzywa do uważnego oglądania dzieł sztuki, przywołuje obraz Rafaela Santi przedstawiający jedną z najbardziej znanych i najczęściej malowanych postaci kobiecych: „Spójrzcie na Madonnę, [pisze,] na jej twarz pełną niewinności […] w pozie emanującej błogim spokojem. […] Jakże wspaniały i szlachetny jest jej kontur”[20]. A gdy w *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* [*Dziejach sztuki starożytnej*] (1763, wyd. z datą 1764) snuje refleksje o świetle, np. omawiając architekturę starożytnych budowli, i zwraca uwagę na specyficzne umieszczenie w nich okien, to światło to zawsze pada na kobiety:

> W łaźniach, tak jak i w domach, okna znajdowały się na takiej samej wysokości, co w pracowniach malarzy i rzeźbiarzy. […] Od strony ulicy domy w ogóle nie miały okien. Ten sposób budowania […] wprowadzał do pokoi światło o wiele bardziej użyteczne, światło padające od góry.

[20] J.J. Winckelmann: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, w: idem: *Kleine Schriften — Vorreden — Entwürfe*, red. W. Rehm, Berlin/New York 2002, s. 48.

> O tym, że postać ludzka wyglądała w takim świetle szczególnie korzystnie, niech świadczy fakt, że w Rzymie dziewczęta przyrzeczone na żony pokazywały się podobno swoim narzeczonym po raz pierwszy, stając w świetle rotundy[21].

Wreszcie, gdy w tym samym dziele w rozdziale poświęconym zachowanym malowidłom naściennym udziela swoim uczniom szeregu szczegółowych wskazówek dotyczących technik malarskich i koloru ubrań (Winckelmann nie był jedynie piewcą posągów z marmuru), to przywołuje freski przedstawiające piękne kobiety i czyni to z iście mistrzowską wirtuozerią, z wielką dbałością o najmniejszy szczegół, tak jakby nie chciał uronić ani jednego wrażenia. Pisze:

> Na pierwszym planie widnieją cztery postacie kobiece: najznakomitsza ma twarz zwróconą ku przodowi i siedzi na fotelu, prawą dłonią podtrzymuje […] peplon, zarzucony na tył głowy, spływający w dół od twarzy, fioletowy z brzegiem koloru zieleni morskiej, podczas gdy suknia ma barwę cielistą. Lewą dłoń kładzie na barku pięknej młodej dziewczyny stojącej obok w białej szacie i dotykającej prawą dłonią podbródka; jej twarz ukazana została z profilu. Stopy ta pierwsza postać oparła na podnóżku, na znak swej godności. Obok, z twarzą zwróconą ku przodowi, stoi piękna postać kobieca, która właśnie kazała ułożyć sobie włosy, lewą dłoń złożyła na piersi, a prawą opuściła, wykonując równocześnie jakiś ruch palcami, jak czyni to ktoś, kto chciałby wystukać akord na fortepianie. […] Postać, która układa jej włosy, zwrócona jest do widza profilem, tak jednak, że widać koniuszki brwi nad okiem po odwróconej stronie, a włoski brwi nad drugim okiem są zaznaczone wyraźniej niż u innych postaci[22].

Z kolei Herder, odrzucający Winckelmannowski dyktat zmysłu wzroku w poznawaniu i obcowaniu z pięknem, rozpoczyna piąty, kluczowy rozdział *Plastik* [*Rzeźba*] (1768–1770, wyd. 1778)[23], pracy, w której przeciwstawia się on paradygmatowi osiemnastowiecznej estetyki niemieckiej, stwierdzając, że rzeźba, będąca przestrzennym obiektem sztuki ujawnia swój prawdziwy sens dopiero wtedy, gdy jest „dotykana nocą", a nie oglądana w świetle dnia, od przytoczenia (zapewne fikcyjnej) rozmowy z niewidomą. W rozmowie pada szereg istotnych argumentów na rzecz redefinicji funkcji zmysłów w kon-

---

[21] J.J. Winckelmann: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, w: idem: *Kleine Schriften und Briefe*, red. W. Senff, Weimar 1960, s. 215.

[22] J.J. Winckelmann: *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012, s. 245–246.

[23] Nad *Rzeźbą* Herder pracował w latach 1768–1770 w Rydze, Nantes, Paryżu, Kassel i Mannheim. Ukazała się ona w ostatecznej wersji dopiero w 1778 r. Pierwsza wersja *Rzeźby* powstała osiem lat wcześniej (*Plastik (von) 1770*); około 1769 r. powstały *Studien und Entwürfe zur Plastik* [*Studia i szkice do rzeźby*].

tekście sztuk plastycznych. Widać tu wyraźnie, że Herder chce być aktywnym uczestnikiem dyskusji prowadzonych we Francji i Anglii już od ponad połowy wieku, a nacechowanych — jak to nazwał Helmut Pfotenhauer — „obsesyjnym wręcz zainteresowaniem ślepotą”[24] i pragnieniem odkrycia możliwości badania przedmiotów poprzez dotyk z pominięciem pozostałych zmysłów. Okazuje się, że to właśnie kobieta, nie mężczyzna, predestynowana jest u Herdera do właściwego, to jest bezpośredniego, a więc nie wzrokowo-analitycznego postrzegania otaczającego ją świata. Możemy przeczytać co następuje:

> Zapytałem niewidomą, jaki stół […] wybrałaby: czworokątny czy okrągły. Odpowiedziała, że okrągły, bo jego łagodne krzywizny łatwiej można wybadać ręką, no i na okrągły stół człowiek się nie nadzieje. I być może to wszystko, co w jakże prosty sposób można powiedzieć o linii piękna. […] Podałem jej niewielką rzeźbę, rozpoznała i nazwała każdą z jej części, oceniła ją wysoko […]. Jej język posiadał wszystkie pojęcia potrzebne zmysłowi, którego była pozbawiona, lecz ona nie rozumiała żadnego z nich; była jak papużka w klatce, podobnie zresztą jak i nasz język, ludzi posługujących się swobodnie pięcioma zmysłami. Nawiasem mówiąc, tego rodzaju niedostatki uważam za jedyny i najpewniejszy dowód na to, że należy oddzielić nasz język i pojęcia tak [gęsto] utkanej zmysłowości i *każdemu zmysłowi przywrócić to, co do niego należy*[25].

Prawda w sztukach plastycznych winna być, zdaniem Herdera, prawdą stricte *cielesną*. Źródłem głębokiego przeżycia estetycznego może być jedynie takie dzieło sztuki, które ukazuje konkretną postać, i to taką, którą odbiorca mógłby rozpoznać, a następnie *nawiązać* (pozostając w Herderowskim świecie pojęć i wyobrażeń można by powiedzieć: *poczuć*) z nią więź uczuciową, i to niezależnie od tego, czy miałby to być szacunek bądź uwielbienie czy też strach. I jest to kolejna teza Herdera poparta powołaniem się na wybrane przedstawienia kobiet:

> Jeśli Pieta miałaby być tylko jakąś Pią, a Caritas Carą, obie rzeźby zatem miałyby przedstawiać nieokreślone i pozbawione indywidualnych cech postaci, szkoda by było na nie, drogi artysto, marmuru, dłuta, czasu i wysiłku! Gdybyś był sięgnął po konkretną Pię i Carę, to stałyby one teraz pełne życia przed nami, a twój święty ojciec opłakiwany byłby przynajmniej

---

[24] H. Pfotenhauer: *Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannung darin*, w: idem: *Um 1800: Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991, s. 86–87.

[25] J.G. Herder: *Plastik*, w: *Herders Werke in fünf Bänden*, t. 3, red. W. Dobbek, Berlin/Weimar 1969, s. 137–138.

> przez kilka dobrych kobiet zaklętych w kamień, a zamiast tego żal po jego śmierci wyrazi wielkie nic, alegoryczne cnoty![26]

Przeciwnikiem alegorii w sztuce, tym razem w malarstwie, i podobnie jak Herder czerpiącym z arsenału obrazów przedstawiających postacie kobiece jest Karl Philipp Moritz. Swoje poglądy prezentuje on m.in. w rozprawce *Über die Alegorie* [*O alegorii*] z roku 1789.

Dzieło sztuki, pisze Moritz, jeśli jest nośnikiem treści alegorycznych, może być piękne, o ile posiadać będzie wartość estetyczną niezależną od zawartych w nim elementów alegorycznych. W obrazie *Fortuny* Guida Reniego, będącej alegorią losu ludzkiego, Moritz odnajduje piękno wbrew alegorycznemu przekazowi dzieła, i, co ciekawe, ewidentnie na przekór zamysłowi twórcy. Piękno może być bowiem, zdaniem Moritza, jedynie implikacją harmonijnej i klarownej struktury samego dzieła i jako takie musi pozostać wolne od wszelkich treści naddanych kierujących myśli odbiorcy poza jego obręb:

> *Fortuna* Guida, z rozwianymi włosami i dotykająca opuszkami palców stóp toczącej się kuli, jest piękną postacią nie dlatego, że w ten sposób najtrafniej odzwierciedla los ludzki, lecz dlatego, że cała jest wewnętrznie harmonijna. […] Patrząc na *Fortunę*, […] nie rozmyślamy o zmiennych kolejach losu, lecz podziwiamy zarys i pełnię tej lekkiej i subtelnie zarysowanej powietrznej istoty[27].

Podobnymi kategoriami estetycznymi Moritz posługuje się w opisie *Aurory* — innego obrazu tego samego malarza: *Aurora* jest, jego zdaniem, piękna nie jako alegoria jutrzenki, lecz jako perfekcyjnie dopracowana kompozycja malarska.

Moritz nie twierdzi, że alegorie nie mogą być urokliwe, o ile pozostają w swych „skromnych granicach"[28] i nie uzurpują sobie prawa do bycia samodzielnym dziełem sztuki, zajmowania (dosłownie) jego centrum bądź wyrażania jego głównej idei. Jeśli natomiast te granice przekroczą, nie tylko same utracą swój powab, ale i pogrzebią potencjalne piękno samego dzieła. Takim alegorycznym anty-dziełem, w którym pierwiastek alegoryczny zniszczył wymiar estetyczny jest, zdaniem Moritza, rzeźba przedstawiająca inną kobiecą postać — boginię sprawiedliwości Temidę:

> Jeśli chcielibyśmy potraktować tę postać zgodnie z regułami sztuki, stwierdzić musielibyśmy, że w tym alegorycznym przedstawieniu Sprawiedliwości

---

[26] Ibidem, s. 151.

[27] K.P. Moritz: *Über die Allegorie*, w: idem: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, red. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 114–115.

[28] Ibidem, s. 114.

> jeden symbol przeczy drugiemu. Użycie miecza wymaga przecież zupełnie innej pozycji niż użycie wagi, waga — innej pozycji niż miecz, i wreszcie naturalną konsekwencją użycia obydwu byłyby otwarte oczy. Nie istnieje postać bardziej odpychająca niż ta — pozbawiona wszelkiego ruchu, wszelkiego działania; […] Cała ta rzeźba jest przeładowana i przygnieciona samą sobą, jest jak martwa masa[29].

Moritz, znając ugruntowaną tradycję malarstwa alegorycznego, nie postuluje całkowitej rezygnacji z alegoryczności w sztuce. Chce natomiast obniżenia rangi alegorii i wyznaczenia im stosownej, czyli, jego zdaniem, nie nadrzędnej, ani też nie pierwszoplanowej, roli. Alegorie powinny jedynie uzupełniać dzieło sztuki: być nośnikami treści dodanych, podkreślać temat główny i komentować go. W sensie materialnym mogą one tworzyć ramę dzieła sztuki i tym samym oddzielać je od nie-dzieła[30], mogą być też jego wyrafinowaną ozdobą. Moritz przewiduje zatem dla wyobrażeń alegorycznych takie miejsce względem dzieł sztuki, jakie Sulzer w pracy *Allgemeine Teorie der Schönen Künste* [*Leksykon sztuk pięknych*] wyznaczył ozdobom, a Winckelmann w *Dziejach sztuki starożytnej* i Kant w *Krytyce władzy sądzenia* [*Analityce piękna*] — parergom. Jako przykład udanych parergonowych alegorii Moritz wymienia fresk *Psyche* Rafaela z Willi Farnesiny w Rzymie, na którym włoski malarz umieścił wokół głównego malowidła szereg pomniejszych, przedstawiających atrybuty bogini namalowanej na obrazie głównym.

Część trzecia i ostatnia: EKFRAZA: od afirmacji do krytyki albo Madonna i milczące siostry

Na koniec jeszcze jeden wielki temat osiemnastowiecznej estetyki niemieckiej, który bez kobiecego anturażu przybrałby zapewne o wiele mniej frapującą formę.

Wymieniona już Madonna Sykstyńska znajduje się w centrum innego jeszcze problematu estetycznego tego okresu: sztuki ekfrazy, podlegającej

---

[29] Ibidem.

[30] O funkcji ramy pisze m.in. Borys Uspieński w rozprawie *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, w: E. Janus, M.R. Mayenowa (red.): *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977, s. 181–212, a o ornamentach pełniących obok alegorii funkcję ramy — Ursula Franke, twierdząc nie bez racji, że Moritz przypisuje im cechy autonomicznych dzieł sztuki; por. U. Franke: *Zur Autonomisierung des Ornaments bei Karl Philipp Moritz,* w: U. Franke, H. Paetzold (red.): *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996, s. 97.

w XVIII wieku, jak trafnie skonstatował Helmut Pfotenhauer[31], ciągłym zmianom. Ekfraza przestawała być li tylko rzeczowym i precyzyjnym opisem dzieła sztuki, mającym na celu jak najdokładniejsze przybliżenie czytelnikowi wszelkich detali opisywanych dzieł, lecz dążyła do samoestetyzacji. Autorzy ekfraz mieli ambicje, aby ich teksty same stawały się dziełami sztuki, tym razem sztuki poetyckiej. Do najznakomitszych i najbardziej znanych ekfraz tego okresu należą niewątpliwie poetyckie opisy rzeźb i obrazów pióra Johanna Joachima Winckelmanna (Helmut Pfotenhauer traktuje je jak kunsztowne miniatury literackie i nazywa wręcz nowelami *in nuce*[32]), a pośród nich na pierwszy plan wysuwają się *Opis Torsu Belwederskiego* i ekfrazy poświęcone Apollinowi Belwederskiemu, Laokoonowi i właśnie Madonnie Sykstyńskiej Rafaela Santi[33], wyobrażeniu kobiecości i świętości w jednym, postaci wyjątkowej i jedynej w swoim rodzaju, bo skłaniającej oglądającego, jak uważa Winckelmann, do pogłębionej refleksji i podziwu graniczącego z religijnym uniesieniem. Wspomnieć tu wypada, że w opisie Madonny Sykstyńskiej Winckelmann operuje tymi samymi kategoriami estetycznymi, którymi posługiwał się w opisach i analizach rzeźb antycznych, sięga zatem po pojęcie spokojnej wielkości i szlachetnego konturu. Świadomie nie uwzględnia w opisie tych elementów obrazu, które kłócą się z plastycznym, czyli statycznym wyobrażeniem Madonny. Nie komentuje zatem faktu, że Madonna, inaczej niż znane mu postaci kobiece wykute w kamieniu, nie stoi, lecz zawieszona w chmurach szybuje nad ziemią; nie odnajdziemy tu też opisu falującej na wietrze chusty, ani sukni, której poły unoszone podmuchami wiatru przydają całej postaci nieziemskiej lekkości[34].

Zagorzałym krytykiem ekfrazy jest natomiast Karl Philip Moritz, który będąc orędownikiem idei autonomiczności dzieła sztuki, przekonany jest, że każda próba przetransponowania piękna zawartego w dziele sztuk plastycznych, czy to w obrazie, czy w rzeźbie, w obszar języka nie tylko musi zakończyć się fiaskiem (opis językowy może być co najwyżej namiastką kontaktu bezpośredniego z dziełem sztuki), lecz niepotrzebnie i ze szkodą dla miłośnika sztuki daje temu ostatniemu złudne przekonanie, że poprzez taki opis obcuje on z pięknem właściwym[35].

---

[31] Por. H. Pfotenhauer: *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*, w: G. Boehm, H. Pfotenhauer (red.): *Beschreibungskunst — Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, s. 313.

[32] Por. ibidem, s. 319.

[33] Por. ibidem, s. 314–315.

[34] Por. J.J. Winckelmann, *Gedancken…*, s. 46.

[35] Jedynym obszarem języka traktowanym przez Moritza jako możliwy ekwiwalent sztuki jest poezja. Potrafi ona, jego zdaniem, nie tyle opisywać piękno, ile wywoływać w odbiorcy

W krótkiej, acz ważnej, rozprawie zatytułowanej *Die Signatur des Schönen* [*Sygnatura piękna*] (1788/1789) Moritz stawia fundamentalne pytanie o możliwość produktywnego zespolenia obszaru obrazów i słów. Rozpoczyna ją znamienne zdanie: „Gdy Filomeli odebrano język, utkała z historii swych cierpień szatę i posłała ją swojej siostrze, która rozłożywszy ją, odczytała w przeraźliwym milczeniu straszną opowieść”[36].

Punkt wyjścia rzeczonej rozprawy (której podtytuł *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* [*Na ile możliwe jest opisywanie dzieł sztuki?*][37] zawiera problemat istotny dla długiej tradycji krytycznego namysłu nad językiem, jego możliwościami i ułomnościami, tradycji, w ramach której znaleźli się zarówno tacy myśliciele osiemnastowieczni jak Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, Friedrich i August Wilhelm Schleglowie, jak i współcześni twórcy i teoretycy sztuki i literatury: Borys Uspieński, Hugo Ball czy Filippo Tommaso Marinetti) stanowi intrygująca idea zamilknięcia i zastąpienia języka wymownymi obrazami. Trzeba zauważyć, że jest to milczenie podwójne: Filomela „opowiada” swą historię milcząc, a także jej siostra Prokne odszyfrowuje ją „w przeraźliwym milczeniu”[38]. I właśnie to zamilknięcie w obliczu niewyobrażalnego gwałtu, grozy nie dającej się opisać słowami, osunięcie się w sferę pozajęzykową, porozumienie na płaszczyźnie obrazów bezpośrednich, a nie wtórnych wobec nich znaków językowych, stanowi dla Moritza pierwszą i najważniejszą wartość dzieła rąk Filomeli.

Mamy tu zatem do czynienia z aktem komunikacyjnym szczególnego rodzaju, bo odbywającym się z pominięciem języka, tego, jak zwykło się uważać, najbardziej efektywnego środka komunikacji[39]. Ani Filomela, ani Prokne nie wypowiadają nawet słowa, a mimo to sens wiadomości zostaje odczytany i zrozumiany. Moritz okazuje się niezmiernie nowoczesnym myślicielem — w epoce, która stawia sobie za cel wypracowanie jak najbardziej kunsztownego języka literatury i poezji, on zwraca uwagę na ułomności tego medium przekazu, i to nie te, które mogłyby wynikać z braku umiejętności bądź talentu posługującego się nim twórcy, lecz te będące jego immanentną składową. Język, uważa Moritz, potrafi jedynie nieudolnie nazywać i opisywać rzeczywistość, nie jest w stanie przekazać istoty i intensywności opisywanych przez siebie zjawisk. Na tak bezkompromisowe stwierdzenie

---

podobne odczucia i emocje co bezpośredni kontakt z pięknem zawartym w dziele sztuki.

[36] K.P. Moritz: *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?,* w: idem: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, red. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 93.

[37] Ibidem.

[38] Ibidem.

[39] Dla Moritza język gwałciciela i tyrana Tereusa z Owidiuszowskich *Metamorfoz* nie jest jeszcze językiem białego heteroseksualnego mężczyzny, lecz po prostu językiem.

nie pozwolił sobie żaden z osiemnastowiecznych myślicieli. Winckelmann, Lessing, Herder, Wackenroder i Schleglowie: wszyscy oni snuli wprawdzie refleksje nad zdolnością języka do naśladowania rzeczywistości pozajęzykowej, jednakże żaden z nich tej zdolności nie zakwestionował[40]. Nawet prekursorski w swych pismach teoretycznych Schiller, który niewątpliwie zdawał sobie sprawę z niedoskonałości przekazu językowego, gdy w *Kallias czyli o pięknie* (1793) pisał: „Mowa ograbia […] przedmiot, którego odtworzenie zostało jej powierzone, z jego zmysłowości i wyciska na nim piętno swej specyfiki (ogólność), która jest przedmiotowi obca”[41], nie zanegował funkcji języka jako podstawowego medium przekazu. Bronił kunsztownego języka poezji (co zbliża go do Moritza, który był orędownikiem idei wyjątkowości języka poetyckiego) i ograniczył się do krytyki prostego języka dnia codziennego. Dodać jednak należy, że jego koncepcję poezji należy rozumieć postulatywnie — nie tyle jako jej afirmację, ile jako wyzwanie postawione poecie, który za każdym razem musi „przezwyciężyć tendencję mowy do uogólniania mocą wielkości swojej sztuki oraz zwyciężyć materię (słowa i ich prawa fleksyjne i konstrukcyjne) za pomocą formy (mianowicie przez jej zastosowanie)”[42].

Bibliografia

- Franke, Ursula: *Zur Autonomisierung des Ornaments bei Karl Philipp Moritz,* w: U. Franke, H. Paetzold (red.): *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996, s. 89–106.
- Goldenbaum, Ursula: *Ästhetische Konsequenzen des Spinozismus*, w: M. Fontius, A. Klingenbergs (red.): *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert. Bestandsaufnahmen — Korrekturen — Neuansätze*, Tübingen 1995, s. 111–122.
- Herder, Johann Gottfried: *Plastik*, w: *Herders Werke in fünf Bänden*, t. 3, red. W. Dobbek, Berlin/Weimar 1969, s. 71–154.
- Huyssen, Andreas: *Das Versprechen der Natur. Alternative Naturkonzepte im 18. Jahrhundert*, w: G. Reinhold, J. Hermand (red.): *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*, Königstein im Taunus 1981, s. 1–19.
- Kant, Immanuel: *Krytyka władzy sądzenia*, tłum. J. Gałecki, Warszawa 2004.

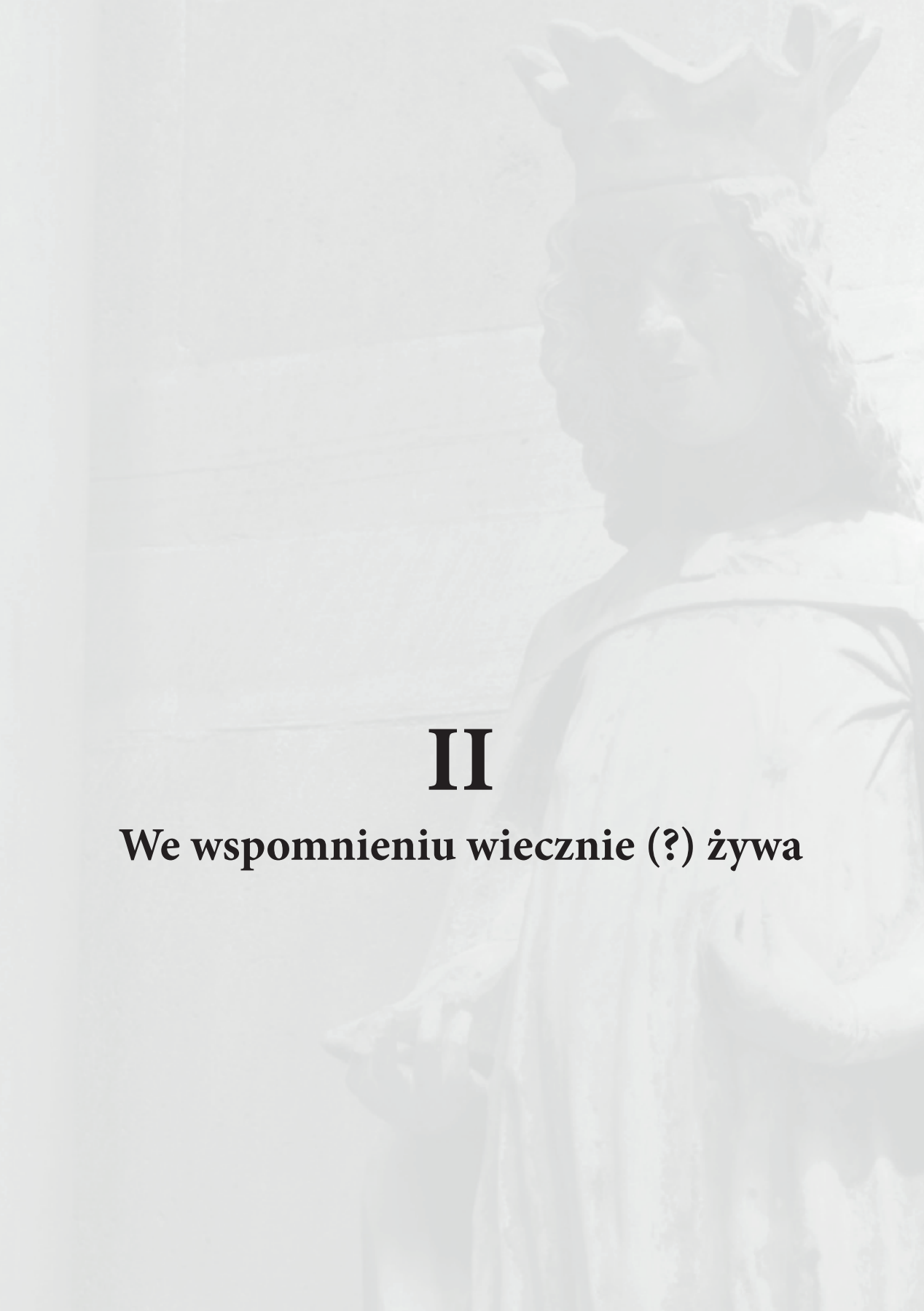
---

[40] Por T. Yosio: *Spur und Zeit. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden? von Karl Moritz*, w: U. Tintemann, C. Wingertszahn (red.): *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789–1793*, Berlin 2005, s. 119–120.

[41] Z aneksu do listu Schillera wysłanego 28 lutego 1793 r. do jego drezdeńskiego przyjaciela, Christiana Körnera; F. Schiller: *Kallias, czyli o pięknie*, tłum. M. Żelazny, M. Abraham, K. Kaśkiewicz, T. Kupś, R. Michalski, Kęty 2007, s. 73.

[42] Ibidem.

– Moritz, Karl Philipp: *Das Edelste in der Natur*, w: idem: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, red. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 13–19.
– Moritz, Karl Philipp: *Das Skelet*, w: idem: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, red. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 20–23.
– Moritz, Karl Philipp: *Die Signatur des Schönen. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, w: idem: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, red. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 93–103.
– Moritz, Karl Philipp: *Über die Allegorie*, w: idem: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, red. H.J. Schrimpf, Tübingen 1962, s. 112–115.
– Pfotenhauer, Helmut: *Gemeißelte Sinnlichkeit. Herders Anthropologie des Plastischen und die Spannung darin*, w: idem: *Um 1800: Konfigurationen der Literatur, Kunstliteratur und Ästhetik*, Tübingen 1991, s. 79–102.
– Pfotenhauer, Helmut: *Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte*, w: G. Boehm, H. Pfotenhauer (red.): *Beschreibungskunst — Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, s. 313–340.
– Schiller, Friedrich: *Kallias, czyli o pięknie*, tłum. M. Żelazny, M. Abraham, K. Kaśkiewicz, T. Kupś, R. Michalski, Kęty 2007.
– Schneider, Sabine M.: *Die schwierige Sprache des Schönen: Moritz und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit*, Würzburg 1998.
– Sulzer, Johann Georg: *Natur; Schöne Künste*, w: idem: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, t. 2, Leipzig: Moritz Georg Weidmanns Erben und Reich 1774, s. 809–812, http://www.zeno.org/Kategorien/T/Sulzer-1771?fr=Natur (dostęp: 10.12.2016).
– Sulzer, Johann Georg: *Ogólna charakterystyka sztuk pięknych. Sztuki piękne*, tłum. E. Golińska-Pietrzakowa, w: T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński (red.): *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810,* Warszawa 1997, s. 534–547.
– Tkaczyk, Krzysztof: *Konstelacje. Karl Philipp Moritz w niemieckim dyskursie poetologicznym i estetycznym XVIII wieku*, Warszawa 2013.
– Uspieński, Borys: *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, w: E. Janus, M.R. Mayenowa (red.): *Semiotyka kultury*, Warszawa 1977, s. 181–212.
– Winckelmann, Johann Joachim: *Anmerkungen über die Baukunst der Alten*, w: idem: *Kleine Schriften und Briefe*, red. W. Senff, Weimar 1960, s. 201–219.
– Winckelmann, Johann Joachim: *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012.
– Winckelmann, Johann Joachim: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, w: idem: *Kleine Schriften — Vorreden — Entwürfe*, red. W. Rehm, Berlin/New York 2002, s. 27–59.
– Yosio, Tomishige: *Spur und Zeit. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden? von Karl Moritz*, w: U. Tintemann, C. Wingertszahn (red.): *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789–1793*, Berlin 2005, s. 119–126.



II

We wspomnieniu wiecznie (?) żywa

Jolanta Dygul
Uniwersytet Warszawski
Katedra Italianistyki

Mit wielkiej aktorki w oracji funeralnej *In morte alla divina Signora Armani Comica Eccellentissima* Adriana Valeriniego

The Myth of Great Actress in Funeral Oration *In morte alla divina Signora Armani Comica Eccellentissima* of Adriano Valerini

Professional actresses in the Italian theatre appeared probably in the 1560s. Perceived by many theatre critics of that time as "instrumentum diaboli", they were a great attraction for the audience, however only few of them were truly respected. One of the first stars of Italian stage was Vincenza Armani, the most famous artist along with Isabella Andreini, the 16th century actress of dell'arte theatre. Armani was born in the first half of the 16th century in Venice and died in Cremona in 1569 poisoned by a rejected lover, yet she was really admired by fans of Italian theatre. To prove that, her stage partner, Adriano Valerini, published a funeral oration after her tragic death, entitled *In morte alla divina Signora Armani Comica Eccellentissima* (1570) which is the first work in the history of Italian theatre representing an attempt to create a great actress. Both the particular character of oration and the emotional attitude of the author to Armani justify entirely stylistic measures aimed at establishing an idealized image of a woman and actress at the same time. The funeral oration of Valerini is an example of parenetic literature, a valuable source of knowledge which shows clearly a way of thinking about a woman and, first of all, about an actress in the 16th century.

Keywords: actress, the 16th century, funeral oration, idealized image, parenetic literature

Słowa kluczowe: aktorka, XVI wiek, oracja funeralna, obraz wyidealizowany, literatura parenetyczna

Pierwszy odnaleziony kontrakt notarialny powołujący do życia zespół aktorski we Włoszech datowany jest na rok 1545. Złożyło pod nim podpis ośmiu aktorów, jeden spośród nich grał role kobiece. Owa data, uznawana za początek zawodowego teatru na Półwyspie Apenińskim, ma oczywiście walor symboliczny: i przed tym rokiem istnieli aktorzy zawodowi, a barwna i liczna rzesza kuglarzy, błaznów i szarlatanów zapewniała rozrywkę tak możnym, jak i pospolitym widzom. Pośród średniowiecznych artystów sceny zdarzały się i kobiety, co potwierdzają dokumenty, a także sam fakt istnienia

w języku włoskim żeńskich odpowiedników zawodów, jak na przykład *giularessa* czy *buffonessa*.

Pierwszy akt notarialny ukonstytuowania się zespołu teatralnego podpisany przez kobietę pochodzi z Rzymu z roku 1564. Niejaka Donna Lucrezia Senese, o której niewiele wiadomo, utworzyła trupę wraz z sześcioma aktorami. W latach 70. XVI wieku trudno już sobie wyobrazić zespół bez udziału kobiet; stanowią one wielką atrakcję, która przyciąga widzów do teatru, co powoduje jednak nasilenie krytyki wobec sztuki scenicznej, głównie ze strony Kościoła. Już wcześniej aktor jawił się jako postać niemoralna, gdyż przy użyciu ciała rozbudzał namiętności; utożsamiany z błaznem lub szarlatanem, był po prostu kusicielem i oszustem[1], a konwencja teatralna (kostium, maska lub makijaż) tylko wzmacniała to złudzenie. Ale ta ocena stała się jeszcze bardziej surowa, gdy na scenie pojawiła się aktorka. Jak *instrumentum diaboli* przyciągała swym wdziękiem do teatru, jak syrena sprowadzała na zły kurs, jak bezwstydnica (aktorkę utożsamiano z odgrywaną na scenie rolą pełnej namiętności amantki lub kokieteryjnej subretki) marnotrawiła cudzy majątek (*pelarina*), jak kobieta łatwych obyczajów („prostytuują się, biorąc pieniądze z profesji") oddawała się lenistwu (zarzucano im, iż uciekają od trudów pracy kobiecej, wybierając życie „łatwiejsze i bezpieczniejsze")[2]. Aktorzy i aktorki zawodowe walczyli z tymi stereotypami, propagując pozytywny wizerunek swego zawodu, kładąc przede wszystkim nacisk na społeczną użyteczność teatru.

Jedną z pierwszych sławnych aktorek w historii teatru włoskiego jest Vincenza Armani. Tommaso Garzoni, wenecki erudyta i autor, wymienia ją pośród słynnych współczesnych aktorek w swym szesnastowiecznym leksykonie zawodów świata, pisząc: „Że nie wspomnę uczonej Vicenzy, która naśladując elokwencję Cycerona, postawiła sztukę teatralną na równi ze sztuką oratorską, po części dzięki niezwykłej urodzie, a po części dzięki nieopisanej gracji odniosła wielki triumf pośród widzów, zasłynąwszy jako najwspanialsza aktorka naszych czasów"[3]. Jej kunszt aktorski

---

[1] Por. C. Borromeo: *De histrionibus, Cingaris, Tabernis meritoriis et aleatoribus*, w: F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma 1969, s. 11–12.

[2] Argumenty przytaczane przez krytykę posttrydencką, m.in. D. Gori w *Trattato contra alle comedie lascive*, G.D. Ottonelli w *Ricordi agli spettatori delle comedie oscene* (1640), P. Segneri w *Il Christiano instruito nella sua legge. Ragionamenti morali di Paolo Segneri della Compagnia di Gesù* (1687). O kwestii moralności aktorek i debacie na ten temat w siedemnastowiecznych traktatach por. R. Tessari: *La Commedia dell'Arte come forma di una embrionale industria del divertimento*, w: L. Mariti (red.): *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Roma, 1980, s. 80–96.

[3] T. Garzoni: *De' comici e tragedi così auttori come recitatori, cioè de gli istrioni*, w: F. Marotti, G. Romei: *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma 1991, s. 12. Wszystkie cytaty w tłumaczeniu autorki artykułu.

chwali także organizator przedstawień na dworze mantuańskim, Leone de' Sommi[4].

Niewiele wiemy o życiu aktorki. Vincenza urodziła się około roku 1530 w Wenecji, zmarła zaś w Cremonie 11 września roku 1569 otruta, najprawdopodobniej przez odrzuconego adoratora[5]. Pierwsza wzmianka o niej pojawia się w roku 1567, kiedy wymieniona zostaje w składzie trupy Pantalona rywalizującej w Mantui z zespołem Flaminii[6]. Obie aktorki konkurowały o względy widzów nie tylko umiejętnościami, ale także i strojem[7]. Armani odniosła wielki sukces w najważniejszych miastach północno-centralnych Włoch. Grała w komediach, używając zwykle imienia scenicznego Lidia, a w dramatach pasterskich występowała jako Clori. Nic nie wiemy na temat jej stanu cywilnego; Adriano Valerini[8] w oracji nazywa ją „signora", co mogłoby wskazywać, iż Vincenza była mężatką lub wdową. Valerini, jej partner sceniczny, a może także i życiowy[9], po jej nagłej i tragicznej śmierci dla oddania czci „boskiej pani" Armani opublikował w Weronie w roku 1570 orację funeralną zatytułowaną *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, In morte alla divina Signora Armani Comica Eccellentissima*[10]. To pierwszy

---

[4] Por. F. Marotti: *Alcune rime da attribuire a Leone de' Sommi*, w: L. de' Sommi: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, red. F. Marotti, Milano, 1967, s. 84–100.

[5] Daty urodzenia i śmierci podaję według najnowszego biogramu aktorki, por. S. Ferrone: *Dizionario biografico di attrici e attori*, w: idem: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino 2014, s. 263–264.

[6] Por. A. D'Ancona: *Le origini del teatro italiano*, t. 2, Torino 1891, s. 449.

[7] Por. ibidem, s. 455.

[8] Aktor urodził się w Weronie w 1546 lub 1548 r., grał role Zakochanego o imieniu Aurelio w słynnym zespole Gelosi. Poza *Orazione* wydał drukiem *Rime diverse* (Verona 1577), *Afrodite* (Verona 1578), *Le Bellezze di Verona* (Verona 1588), *Celeste Galeria di Minerva* (Venezia 1591) — opublikowany w 2012 r. w opracowaniu Raffaelli Morselli, oraz *Cento Madrigali* (Venezia 1592). Por. F. Bartoli: *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti*, t. 2, Padova: Conzatti 1782, s. 258–262, https://books.google.pl/books?id=3TWrvJSyYa4C&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016).

[9] Pisze o tym wielu jej biografów: F. Bartoli: *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti*, t. 1, Padova: Conzatti 1781, s. 50–64, https://books.google.pl/books?id=iwVLAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016); L. Rasi: *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, t. 1, Firenze 1905, s. 202–211; D. Lanza: *I comici de la commedia de l'arte. Vincenza Armani e Adriano Valerini*, w: „La letteratura", 2 (1887), 18, s. 2–3; S. Ferrone, op. cit., s. 264.

[10] Pełny tytuł brzmi: *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, In morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima. Et Alcune Rime dell'Istesso, e d'altri Auttori, in lode della medesima. Con Alquante Leggiadre e belle Compositioni di detta Signora Vincenza*. Cały tekst znajduje się w antologii: F. Marotti, G. Romei, op. cit., s. 27–41.

utwór w historii teatru włoskiego, który ukazuje próbę stworzenia mitu wielkiej aktorki.

Oracja funeralna może być traktowana jako dzieło literackie[11], zachowuje żywy związek z tradycją literacką danej epoki, a zarazem stanowi interesujące źródło historyczne, odzwierciedla bowiem obowiązujące wzorce osobowe i obyczajowe[12]. Oracja funeralna Adriana Valeriniego nie jest klasycznym przykładem tego gatunku. Zawiera: lament (skargę z powodu śmierci), laudację osoby zmarłej (zgodnie z wzorcem wyznaczonym przez Cycerona wedle trzech klas: związanej z duszą, z ciałem i okolicznościami zewnętrznymi), nie znajdziemy w niej natomiast takich elementów jak konsolacja i pouczenie (uwagi o nicości świata doczesnego i szczęśliwości tego wiecznego). Włoski autor, inspirując się prawdopodobnie licznymi przykładami humanistycznych i renesansowych oracji funeralnych, których celem było oddanie czci wybitnej jednostce, stworzył utwór bliższy panegirykowi, opłakuje bowiem śmierć ukochanej kobiety, eksponuje jej zalety i w tym celu, zgodnie z przyjętym wzorcem, używa amplifikacji i wyidealizowania.

Mowa pochwalna Valeriniego zbudowana jest wedle tradycyjnych sekwencji, takich jak: rodzina, natura, wychowanie, wykształcenie, zajęcia i czyny[13]. Po lamencie autor rozpoczyna więc od wzmianki o pochodzeniu aktorki (miasto i rodzina), przechodząc potem do opisania jej przymiotów duszy (szlachetność, wielkoduszność, mądrość, elokwencja, pobożność, skromność, pracowitość) i ciała (uroda, talent aktorski — umiejętność prezentowania się na scenie), jej sławy (zawód aktorski jako rodzaj misji społecznej), kończy zaś na relacji z ostatnich chwil jej życia. Elementy te, jak zobaczymy, mają wykazać, iż aktorka w swym życiu nie oddala się od wzoru kobiety cnotliwej (zalety moralne, typowo kobiece zajęcia domowe, religijność), zadając kłam zarzutom wobec artystek scenicznych. Oczywiście dla wyidealizowania portretu ukochanej autor pomija informacje, które mogłyby zaszkodzić w kreowaniu pozytywnego wizerunku aktorki. Podkreśla jej wykształcenie i wielorakie zdolności artystyczne, nie wspomina zaś o nieznanym pochodzeniu i skandalicznych romansach, między innymi z jednym z Gonzagów, ani też o swoim nieformalnym związku z Vincenzą. Choć w jednym z wierszy z aneksu, który przypisywany jest Leonowi de' Sommi[14], znajdziemy wzmiankę o pospolitym („ignobil") urodzeniu aktorki oraz negatywnym

---

[11] Dzieje tego gatunku przedstawił w jednym z rozdziałów swej książki M. Skwara: *Polskie drukowane oracje pogrzebowe XVII wieku. Bibliografia*, Gdańsk, 2009, s. 30–38.

[12] Por. U. Kicińska: *Wzorzec szlachcianki w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 17.

[13] Por. M. Skwara, op. cit., s. 36.

[14] Por. F. Marotti, op. cit., s. 84–100.

wizerunku zawodu scenicznego („sprzedaje za nędzne grosze / na scenie gest i słowo swoje").

W pierwszej części autor, opłakując śmierć swej ukochanej, pocieszenie znajduje jedynie w świadomości, iż sława uczyniła jej imię nieśmiertelnym, „uniosła je wysoko i uświęciła w świątyni wieczności, znalazło ono tam schronienie złożone pośród najcenniejszych skarbów" (s. 31). Część poświęcona pochodzeniu aktorki jest krótka; Valerini wskazuje tylko jej rodzinne miasto, milczy zaś o pochodzeniu rodziny, bo prawdopodobnie nie było się czym chwalić: „Urodziła się boska pani Vincenza w słynnym mieście Wenecji, lecz korzenie jej wywodziły się z Trentu, stamtąd bowiem pochodzili jej rodzice, którzy przybyli do Wenecji, a tam matka, brzemienna i bliska porodu, z łona swego wydała tę piękną istotę" (s. 32). Z braku innych dowodów autor stara się dowieść szlachetności urodzenia na podstawie majestatycznego wyglądu i manier aktorki. I choć teatr mógłby wystawić na szwank jej uczciwość i moralność („welon", „mroczne zdarzenia"), to jednak tak się nie stało:

> że była szlachetnie i dobrze urodzona, na to jej piękne rysy, wyrafinowane i święte maniery dawały niezawodne dowody, gdyż malowała się na nich szlachetność, którą nawet jeśli ją lekki lub przejrzysty welon przysłaniał, przeświturwała ze wszystkich stron. Tak, szlachetność tej pani, choć zawistna fortuna mrocznymi zdarzeniami starała się zasłonić, dawała się poznać w prawych zwyczajach i licznych cnotach, które posiadała (s. 32).

Słynęła z wielkoduszności, posiadała także liczne wrodzone zdolności, które wyróżniały ją spośród innych („Natura nie obawiała się zubożenia, wzbogacając ją, a dary, którymi mogła obdarzyć tysiące, wszystkie w niej złożyła, aby to z niej uczynić właśnie cud i dziw Natury", s. 32). Była nie tylko niezwykle utalentowana w pracach kobiecych („w szyciu, w haftowaniu, […] prześcigała nie tylko wszystkie swe towarzyszki, ale nawet mityczną Arachne i Minerwę, która sztuk tych była pomysłodawczynią", s. 33), ale także bardzo inteligentna, umiała biegle czytać i pisać tak po włosku, jak i po łacinie („znała znakomicie język łaciński i każdy koncept w nim wspaniale wykładała, czytała biegle i pisała bardzo sprawnie po łacinie, jak i w macierzystym języku, że lepiej by nie można, znając Ortografii zasady i reguły", s. 33). Valerini dodaje także, iż aktorka oddawała się studiom logiki i retoryki. Bardzo mocno podkreśla jej talent muzyczny i poetycki:

> W muzyce takie postępy poczyniła, że nie tylko śpiewała swoje partie z najlepszymi śpiewakami Europy, ale także cudownie komponowała, śpiewając sonety i madrygały, do których sama pisała słowa, tak więc była zarazem i muzykiem, i poetą; grała na różnych instrumentach muzycznych tak

> doskonale, iż zdawało się, że to anielska ręka wydobywa tony ze strun, a jej palce prowadzą z nimi dyskurs; słodkiej muzyce towarzyszył równie piękny głos, który każde serce, jakkolwiek by nie było smutne i zbolałe, rozweselało i zadowalało (s. 33).

Pierwsze włoskie aktorki zawodowe wywodziły się z kręgu tak zwanych „uczciwych kurtyzan" (*meretrices honestae*), uwodziły one nie tylko zaletami ciała, ale także przymiotami swego umysłu, były wirtuozami konwersacji, śpiewu i improwizacji poetyckiej[15]. Luigi Rasi zwrócił uwagę w swym leksykonie, iż Vincenza ze swą awanturniczą przeszłością przypomina „uczciwe kurtyzany z pierwszej połowy tego wieku"[16]. Śpiew i muzyka stanowiły zresztą niezwykle ważną część repertuaru włoskiego teatru zawodowego od samego momentu jego powstania, a wraz z pojawieniem się kobiet na scenie nabrały jeszcze większej wagi. Przygotowanie muzyczne, podobnie jak i taneczne, stanowiło jeden z elementów techniki aktorskiej[17].

Vincenza posiadała także i inne talenty artystyczne; oprócz gry na instrumentach oraz pisania wierszy, oddawała się również rzeźbieniu („wiele trudu włożyła w naukę rzeźbienia, i z takim zapałem się temu oddawała, że każdą postać z natury w wosku rzeźbiła", s. 33).

Część poświęcona doświadczeniom scenicznym, niezbyt długa, dla historyka teatru wydaje się najbardziej interesująca, dostarcza bowiem cennych informacji na temat sztuki aktorskiej w początkach teatru zawodowego. Valerini podkreśla niezwykły dar elokwencji, a także użyteczność społeczną zawodowej misji aktorki, która, „aby oczyścić z wad zdemoralizowanych ludzi, poświęciła się scenie, na której grała komedie, i jak w zwierciadle odgrywała życie ludzi, ukazując ich złe zwyczaje i błędy, do życia godnego pochwał ich zachęcając" (s. 34). W tym miejscu aktor cały odrębny akapit poświęca obronie teatru i zawodu aktorskiego, dowodząc, podobnie jak to będą czynić inni jego koledzy, że „komedia sama w sobie […] jest użyteczna i dobra" (s. 34). Kładzie nacisk na prawość moralną aktorki (*onesta*), dzięki której sztuka sceniczna odzyskała przynależną jej szlachetność: „a zatem komedia przez Panią Vincenzę grana była w wielkiej ozdobie cnotliwości, przez co można śmiało powiedzieć, że teatr odzyskał swój utracony honor" (s. 34). Wspomina także jej debiut, który miał miejsce w Modenie, gdzie swym darem elokwencji zadziwiła publiczność. Pisząc o jej wielkim talencie aktorskim, Valerini wyszczególnia przede wszystkim zdolności

---

[15] Por. S. Ferrone: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino 2014, s. 40.

[16] L. Rasi, op. cit., s. 202.

[17] Por. N.L. Todarello: *Le arti della scena. Lo spettacolo teatrale in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Novi Ligure 2006, s. 256.

oratorskie („ornato dire"), elegancję i komunikatywność wypowiedzi, („parlare elegante e terso"), a także umiejętność argumentowania („il vanto del dotto ragionare"). Widać więc wyraźnie tendencję do podniesienia rangi zawodu aktorskiego poprzez porównanie go do sztuki oratorskiej. Nic w tym dziwnego oczywiście: teatr służył przecież także i w szkołach jezuickich jako narzędzie w edukacji młodzieży[18]. Kolejna informacja jest niezwykle ważna, potwierdza bowiem wszechstronność włoskich aktorów zawodowych, którzy wbrew stereotypowym opiniom nie wystawiali tylko i wyłącznie repertuaru komediowego. Armani grała w trzech różnych stylach: „w Komedii, w Tragedii i w Pasterskim", a członkowie Akademii Intronati uznali także, że „dużo lepiej wypadała improwizując niż najbardziej doświadczeni Autorzy piszący z namysłem" (s. 35).

Trzy różne gatunki dramatyczne, a do tego taniec i muzyka (piosenki, akompaniament muzyczny, intermedia), dwie techniki gry aktorskiej, improwizacja oraz *premeditato*, czyli uczenie się tekstu na pamięć, ukazują złożony mechanizm produkcji przedstawienia teatralnego we włoskim teatrze zawodowym w XVI wieku w zależności od repertuaru, ale także i odbiorców. Valerini w przedstawieniach komediowych podkreśla przede wszystkim dar improwizowania odpowiedzi, mimikę, głos oraz gest:

> zabawna w zależności od sytuacji, uszczypliwa w ganieniu wad, błyskotliwa w szybkich ripostach, zdumiewająca w pięknych konceptach miłosnych, a nie było nikogo, kto mógłby się z nią równać w elokwencji […]; bladła na wieść o złych zdarzeniach; rumieńcem oblewała się przy dobrych; w obawie tak dobrze operowała głosem, podobnie jak przy namiętności, że nasze serca mroził chłód lub rozpalał ogień; rządziła duszami, jak chciała; kiedy o nienawiści, pogardzie lub ich przeciwnościach mówiła, słowom towarzyszył gest tak dopasowany do tematu, że więcej wyrażała tym gestem samym niż inni słowami (s. 35–36).

W tragedii natomiast, zgodnie z wymaganiami gatunku, widzimy, jak styl Armani zmienia się w elegancki i wzniosły, dobierała „starannie słowa, koncepty pełne powagi, sentencje i morały godne wyroczni" (s. 36), a co ważne — umiejętnie potrafiła wzruszyć widzów aż do łez. W przypadku gatunku mieszanego Valerini przypisuje jej wprowadzenie dramatów pasterskich na scenę teatru zawodowego, co jest mało prawdopodobne. Niewątpliwie jednak ten niezwykle modny gatunek przysporzył jej wielbicieli. W oracji autor nie wspomina o improwizacji, podstawę przedstawienia stanowił

[18] Por. B. Mojerana: *La scena dell'eloquenza*, w: R. Alonge, G. Davico Bonino (red.): *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino 2000, s. 1043–1066.

prawdopodobnie tekst całkowicie spisany; podkreśla przede wszystkim jej wizerunek sceniczny, lekkość ruchów w kostiumie nimfy, który — jak należy się domyślać — był raczej skąpy („Nosiła strój Nimfy tak powabnie, że wyglądała jak sama Diana, która […] swym pięknym biustem kusi", s. 37). Zwraca także uwagę na jej godne podziwu intermedia, zapewne muzyczne, takie bowiem dominowały między aktami dramatu pasterskiego.

Na zakończenie części poświęconej życiu zawodowemu aktorki, Valerini w patetyczny sposób opisuje sławę swej partnerki scenicznej:

> Nie wspomnę o tym, że kiedy przybywała do miasta, na jej cześć strzelano z armaty z radości, że przybyła lub też powróciła; najwięksi tego świata wychodzili ją przywitać, uczeni przychodzili do niej jak do żywego Słońca, aby rozświetlić umysł, rozwiać wiele wątpliwości, które mieli w sprawach filozoficznych, a zwłaszcza miłosnych. […] Nie wspomnę, że muzycy, poeci, malarze i rzeźbiarze starali się ze wszech sił i miar swej sztuki uczynić ją nieśmiertelną i cześć jej oddać w swych dziełach (s. 37).

W kolejnym akapicie autor opisuje religijność, pobożność oraz cnotliwość życia aktorki, która „żyła wstrzemięźliwie i skromnie, nie była ani Bachusa, ani Wenery, ani bezczynności wielką przyjaciółką" (s. 38), zaprzeczając tym samym stereotypowym wyobrażeniom na temat życia artystów sceny. Opis jej urody dość konwencjonalnie podkreśla proporcjonalną budowę ciała, długie jasnozłote włosy, czoło jak alabaster, czarne rzęsy, wyprofilowany nos, oczy jak szafiry, usta jak rubin, delikatne dłonie (s. 38–39). Idealistyczny obraz aktorki odzwierciedla tradycyjny topos urody, uwidaczniając tendencję aktora do petrarkizmu, który dominuje także w jego poetyckich zbiorach.

Na zakończenie aktor ze wzruszeniem opowiada o ostatnich chwilach życia Vincenzy, o śmierci, która zaskoczyła ją w Cremonie. Zgodnie z konwencją w tego typu utworach umierająca cierpliwie i godnie znosiła ból, przyjmując sakramenty i mówiąc „wciąż o świętych rzeczach, i modliła się do naszego Pana, aby miał dla niej współczucie" (s. 40), pocieszała zgromadzonych, a w swych ostatnich słowach pożegnała się z ukochanym.

W swym przedstawianiu postaci Vincenzy autor nie zaczyna od kwestii teatralnej; najpierw definiuje obraz kobiety cnotliwej, dopiero później wspomina o jej zawodzie. Cała ta część obwarowana jest określeniami, typu: „onesto" (uczciwy), „utile" (użyteczny), „virtuoso" (szlachetny). Ferdinando Taviani zwrócił uwagę, iż aktorzy w obronie swego dobrego imienia kładli nacisk przede wszystkim na przynależność do kręgów kultury wysokiej, honor, rodzinę i uczciwość[19]. W prezentowaniu Armani jako aktorki

[19] Por. F. Taviani: *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, w: „Paragone letteratura", 35 (1984), s. 44.

zaakcentowana zostaje obrona teatru jako sztuki użytecznej społecznie. Mało szanowanej profesji nadana zostaje godność, a nawet pewna szlachetność. W tym celu autor cytuje pochwały dla Armani ze strony Akademii *degli Intronati*, umieszczając aktorkę w kręgu kultury wysokiej, tym samym, jak słusznie zauważa Laura Riccò, legitymizując jej sztukę[20]. Ten sam cel mają zamieszczone w aneksie utwory poetów, należących do dwóch różnych Akademii, na cześć pięknej i utalentowanej aktorki.

Zbiór wierszy w hołdzie dla Armani zawiera utwory napisane przez różnych autorów (Adriano Valerini, Giacomo Mocenigo, Antonio Sottile, Nicolò Pellegrino, Fulvio Urbino, Giovanni Saravalle Trevigiano, Nicola Cartari, Giovan Battista Gori, Lutio Burchiella Comico Geloso, Francesco Mondella Veronese, Giovanni Aciaioli, Orlando Fiacco, kilka wierszy anonimowych i dwa firmowane przez akademie literackie: *Intronati* oraz *Ortolani*[21]), a także sześć pióra Vincenzy Armani (*Della Divina Signora Vincenza Armani All'Eccellentissimo Signor Duca di Mantova*; *A Madama Lucretia da Este*; *Alla città di Vicenza* oraz *All'Eccellentiss. Signor Duca di Ferrara*, madrygał *Vaghi soavi lumi* oraz kancona *Notte felice, e lieta*). Utwory na część aktorki chwalą przede wszystkim jej urodę („urodą i urokiem podobna Słońcu"), elegancki wygląd (pełne przepychu stroje sceniczne, z których słynęła), ale także wszechstronny kunszt aktorski (królewska postawa, dar rozpalania prawdziwych uczuć, różnorodny wachlarz ról scenicznych, poruszające sceny gniewu, pełne ekspresji sceny nieme — „a kiedy milczy / to więcej wyraża niż inni mówiąc"), talent muzyczny („Anielska syrena", „czysty dźwięk najszlachetniejszej liry") oraz jej elokwencję (dobrze dobrane koncepty do sytuacji, elegancja wypowiedzi, miłosne monologi, improwizowanie wierszem, odpowiedni gest do słów). I choć twórczość ta w dość konwencjonalny sposób opiewa zalety ciała i umysłu aktorki, to trzeba przyznać, iż aneks wzmacnia, a po części także uzupełnia wyidealizowany przekaz mowy pochwalnej.

Oracja funeralna Valeriniego stworzyła wzór do naśladowania dla kolejnych pokoleń aktorów. Na dużo większą skalę ten model idealizowania postaci aktorki wykorzystany zostanie 40 lat później, kiedy to Francesco Andreini oraz jego syn Giovan Battista rozpoczną kampanię edytorską, aby stworzyć mit Isabelli, wielkiej diwy włoskiego teatru. Oddając do druku opublikowany

---

[20] Por. L. Riccò: *La „miniera" accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma 2002, s. 142.

[21] Accademia degli Intronati powstała w Sienie w latach 1525–1527, działała do 1568 r. Zajmowała się głównie poezją oraz dramaturgią, wystawiała także własne przedstawienia komediowe. Accademia degli Ortolani powstała w Piacenzy, gdzie działała w latach 1543–1546, miała głównie charakter literacki.

już za życia aktorki tom wierszy, uzupełnili go o kolejne jej utwory oraz dołączyli aneks z licznymi wierszami w hołdzie dla pięknej Isabelli, wśród których znalazły się sonety najsłynniejszych poetów tego okresu: Torquata Tassa, Gabriella Chiabrery oraz Giovana Battisty Marina. W swej strategii tak mąż, jak i syn odwoływać się będą do kontaktów z akademiami literackimi. Będzie im jednak o tyle łatwiej, iż obok dokonań literackich i scenicznych (sukcesy na dworach włoskich i paryskim), będą mogli przedstawić także i życie rodzinne aktorki — wiernej żony i oddanej matki sześciorga dzieci.

Zarówno okazjonalny charakter mowy, jak i więź autora z Vincenzą Armani w pełni uzasadniają użyte zabiegi stylistyczne i emocjonalny ton utworu. Oracja funeralna Valeriniego to przykład literatury parenetycznej, cenne źródło wiedzy, które ukazuje klarownie sposób myślenia o kobiecie, przede wszystkim zaś o aktorce, w XVI wieku.

Bibliografia

- Bartoli, Francesco: *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti*, t. 1, Padova: Conzatti 1781, https://books.google.pl/books?id=iwVLAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016).
- Bartoli, Francesco: *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a giorni presenti*, t. 2, Padova: Conzatti 1782, https://books.google.pl/books?id=3TWrvJSyYa4C&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016).
- D'Ancona, Alessandro: *Le origini del teatro italiano*, t. 2, Torino 1891.
- Ferrone, Siro: *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI–XVIII secolo)*, Torino 2014.
- Garzoni, Tommaso: *De' comici e tragedi così auttori come recitatori, cioè de gli istrioni*, w: F. Marotti, G. Romei (red.): *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma 1991, s. 11–14.
- Kicińska, Urszula: *Wzorzec szlachcianki w polskich drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Warszawa 2013.
- Lanza, Domenico: *I comici de la commedia de l'arte. Vincenza Armani e Adriano Valerini*, w: „La letteratura", 2 (1887), 18, s. 2–3.
- Marotti, Ferruccio: *Alcune rime da attribuire a Leone de' Sommi*, w: L. de' Sommi: *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, red. F. Marotti, Milano 1967, s. 84–100.
- Marotti, Ferruccio; Romei, Giovanna (red.): *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma 1991.
- Rasi, Luigi: *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, t. 1, Firenze 1905.
- Riccò, Laura: *La „miniera" accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*, Roma 2002.
- Skwara, Marek: *Polskie drukowane oracje pogrzebowe XVII wieku. Bibliografia*, Gdańsk 2009.

– Taviani, Ferdinando: *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, w: „Paragone letteratura", 35 (1984), s. 3–76.
– Tessari, Roberto: *La Commedia dell'Arte come forma di una embrionale industria del divertimento*, w: L. Mariti (red.): *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Roma 1980, s. 80–96.
– Todarello, Nazzareno Luigi: *Le arti della scena. Lo spettacolo teatrale in Occidente da Eschilo al trionfo dell'opera*, Novi Ligure 2006.
– Valerini, Adriano: *Oratione d'Adriano Valerini Veronese, In morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima. Et Alcune Rime dell'Istesso, e d'altri Auttori, in lode della medesima. Con Alquante Leggiadre e belle Compositioni di detta Signora Vincenza*, w: F. Marotti, G. Romei (red.): *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma 1991, s. 27–41.

Dariusz Krawczyk
Uniwersytet Warszawski
Instytut Romanistyki

Pośmiertne losy pisarki — literackie nagrobki Małgorzaty z Nawarry (1550–1551)

Dead Writer's Fate — Marguerite de Navarre's Literary Tombstones (1550–1551)

The death of Marguerite d'Alençon, Queen of Navarre, arrives at the moment in which neither the political situation, nor the literary context is suitable for a big celebration of her memory. The silence after her death is broken only by two editions of a funeral discourse by Charles de Sainte-Marthe and two editions of Seymour's Sisters *Hecatodistichon*. If this text is faithful to the memory and spirit of the texts of the queen, it is not the same with the poems by the Pleiade authors that accompany it. Friends of Ronsard take the opportunity to practice their poetic principles and do not care about the likelihood of the portrait of Marguerite they are painting. Instead of being individual, her portrait becomes universal, following the pattern of the funerary genres.

Keywords: Marguerite de Navarre, evangelism, Pleiade, literary tombstones, funeral discourse

Słowa kluczowe: Małgorzata z Nawarry, ewangelizm, Plejada, nagrobek literacki, mowa żałobna

Pamięć o Małgorzacie z Nawarry (1492–1549) po jej śmierci nie była zagrożona. Małgorzata była jedną z najważniejszych kobiet renesansowej Europy, królową i siostrą władcy najpotężniejszego kraju kontynentu, patronką artystów, pisarzy, myślicieli i teologów. Była też autorką bogatego i różnorodnego dzieła literackiego, a w jej skrzyniach drzemały także utwory, które po wydaniu w XIX wieku okażą się kluczowe dla zrozumienia poetyki i duchowości poetów wczesnego renesansu francuskiego. Wydawać by się mogło, że zaistniały wszystkie czynniki, które mogły zagwarantować żywą pamięć o niej u jej współczesnych i że po jej śmierci pojawią się liczne okolicznościowe teksty żałobne. Ukazało się ich jednak niewiele, a i te, które wydano, w swoisty sposób odnoszą się do pamięci o niej i o jej dorobku.

Literackie nagrobki królowej Małgorzaty z Nawarry mogą być przedmiotem zainteresowania zarówno jako dokument historyczno-literacki, ponieważ

umożliwiają ustalenie sieci literackich powiązań we Francji w połowie XVI wieku, jak i jako dzieło literackie, pozwalające na dostrzeżenie zmian w poetyce, które zachodziły pod wpływem wkraczających na scenę literacką młodych poetów Plejady. Może to też być w pewnym stopniu dokument polityczny, dzięki któremu widoczne są zmiany wpływów na dworze francuskim. Nic więc dziwnego, że choć są zaskakująco nieliczne, literackie nagrobki więcej mówią o przemianach literackich i pozaliterackich, a niewiele o samej królowej, którą rzekomo pragnęły uczcić i unieśmiertelnić. Były to też ważne teksty z punktu widzenia rozwoju gatunku żałobnego we Francji[1].

W niniejszym artykule przede wszystkim zostanie przedstawiony kontekst, w jakim następuje wydanie literackich nagrobków poświęconych pamięci królowej Małgorzaty. Pozwoli on naświetlić poetyckie wybory autorów, którzy je komponowali, i równocześnie pokazać, w jaki sposób — będąc centralną postacią zbiorów — ona sama zajmuje w nich zaskakująco mało miejsca.

1. Cztery nagrobki

Małgorzata z Nawarry umiera po krótkiej chorobie 21 grudnia 1549 roku w zamku Odos, w południowo-zachodniej Francji, u podnóża Pirenejów. Od śmierci swojego brata, króla Franciszka I, w 1547 roku, nie przebywała już regularnie na dworze, gdyż jego następca, a jej bratanek, Henryk II jeszcze za życia swego ojca z nieukrywaną niechęcią odnosił się do swojej ciotki[2].

Pierwszym, który literacko zareagował na śmierć królowej, był bliski jej poeta-humanista Charles de Sainte-Marthe (1500–1556?). Napisał on mowę żałobną *In obitum incomparabilis Margaritae, illustrissimae Nauarrorum reginae, oratio funebris* [*Mowa żałobna na śmierć niezrównanej Małgorzaty, najjaśniejszej królowej Nawarry*] już w styczniu 1550 roku[3]. Nie ma w tym

[1] Najobszerniejszym studium gatunku żałobnego, w szczególności poetyckich nagrobków jest artykuł A. Fleges: *„Je ravie le mort", tombeaux littéraires en France à la renaissance*, w: „La Licorne", 29 (1994), s. 71–142.

[2] Podstawowym źródłem dotyczącym biografii Małgorzaty z Nawarry wciąż pozostaje dwutomowe dzieło P. Jourda: *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre* (*1492–1549*), Paris 1930. Współcześniejszym i komplementarnym w stosunku do niego jest cenne studium J.A. Reida: *King's Sister — Queen of Dissent: Marguerite of Navarre* (*1492–1549*) *and her Evangelical Network*, Leyde 2009, które koncentruje się przede wszystkim na związkach i zaangażowaniu królowej w ruch francuskich ewangelików.

[3] Na to wskazuje komentarz we francuskiej wersji *Oraison funebre* C. de Sainte-Marthe, zob. M. Magnien: *Charles de Sainte-Marthe et son Oraison funebre de la mort de l'incomparable Marguerite Royne de Navarre (1550)*, w: „Travaux de littérature", 7 (1994), s. 72, przyp. 36.

nic dziwnego, gdyż należał do tej licznej grupy poetów, którzy zawdzięczali jej prawie wszystko: po dziewięciu latach tułaczki, w tym wielu miesiącach w więzieniu pod zarzutem herezji, pojawił się w 1548 roku w rejestrze wydatków królowej jako prokurator hrabstwa Beaumont, doradca królowej Nawarry i porucznik kryminalny w Alençon[4]. Swoją mowę żałobną wydaje drukiem najpierw po łacinie najprawdopodobniej w marcu 1550 roku, a później w kwietniu po francusku we własnym tłumaczeniu[5]. Nic nie wskazuje zresztą na to, by była to prawdziwa mowa pogrzebowa wygłoszona podczas ceremonii złożenia do grobu w Lescar[6].

Oprócz mowy tom zawiera również wiersz napisany przez poetę Nicolasa Denisota, a także epitafia, które przygotowali dla celów tego wydawnictwa ludzie pióra blisko związani z królową i z głównym autorem. Jest to zatem dzieło zbiorowe i podobnie będzie w wersji francuskiej. Forma zbiorowych nagrobków poetyckich, do której widać tu nawiązanie, jest już utrwalona od blisko dwudziestu lat, gdyż pierwszym nagrobkiem w formie zbiorowego hołdu poetów były epitafia zebrane po śmierci Ludwiki Sabaudzkiej, matki Małgorzaty z Nawarry i Franciszka I, która umarła w 1531 roku[7]. Ważna różnica polega na tym, że w tomie przygotowanym w 1550 roku dominuje mowa żałobna prozą, a wiersze są jedynie uzupełnieniem.

Mowa żałobna Charles'a de Sainte-Marthe należy do niezbyt rozwiniętego jeszcze w tamtym czasie gatunku dworskich żałobnych tekstów okolicznościowych o charakterze panegiryczno-parenetycznym. Pozwalała autorowi spełnić obowiązki, jakie na niego nakładała przynależność do domu nawarrskiego, o czym świadczyć może na przykład list dedykacyjny poprzedzający mowę w wersji francuskiej, a zaadresowany do Małgorzaty Francuskiej, siostry Henryka II, i do Joanny d'Albret, jedynego dziecka Małgorzaty z Nawarry. Ważne są w niej zatem elementy historiograficzne idące

---

[4] Por. C. Ruutz-Rees: *Charles de Sainte-Marthe* (*1512–1555*), New York 1910, s. 172–173.

[5] Oba teksty zostały wydane w Paryżu w tej samej drukarni: *In obitum incomparabilis Margaritae, illustrissimae Nauarrorum reginae, oratio funebris, per Carolum Sanctomarthanum*…, Paris: Regnault & Claude Chauldière 1550, oraz *Oraison funebre de l'incomparable Marguerite, Royne de Navarre, Duchesse d'Alençon*, Paris: Regnault & Claude Chauldière 1550.

[6] O ceremonii w Lescar zob. M. Magnien, op. cit, s. 72, przyp. 37. Opis grobów, w tym królowej Małgorzaty z Nawarry, można znaleźć w artykule V. Dubarat: *Découverte des tombeaux des rois de Navarre à Lescar*, w: „Revue d'histoire de l'Église de France", 17 (1931), 77, s. 450–463.

[7] Chodzi o zbiory *In Lodoicae regis matris mortem epitaphia latina et gallica,* który gromadzi poezje żałobne po łacinie i po francusku, oraz *Epitaphes a la louenge de ma dame mere du roy faictz par plusieurs recommandables autheurs*, wzbogaconą wersję pierwszego. Oba wydaje Geoffroy Tory w Paryżu w 1531 r. Zob. I. Garnier: *Poésie funèbre et tombeaux à la cour de François I^er^: Marot, Brodeau, Héroët, Saint-Gelais, Salel, entre tradition et rénovation évangélique*, w: J.-E. Girot (red.): *La poésie à la cour de François I^er^*, Paris 2012, s. 195.

w kierunku hagiograficznym, które mają na celu złożenie hołdu, obronę pamięci o zmarłej i utrwalenie w świadomości potomnych pewnych elementów jej wizerunku jako przykładu do naśladowania. Istotną zatem funkcją tekstu jest funkcja dydaktyczna, co sprawi, że późniejsze mowy będą już zbliżały się do formuły kazania, na co zwraca uwagę Verdun L. Saulnier[8]. Rozmiary tekstu są imponujące (sto dwadzieścia pięć stron w wersji oryginalnej) i niespotykane wcześniej we francuskiej literaturze żałobnej[9]. Dorówna jej tylko wielka mowa żałobna po śmierci Piotra Ronsarda (sto trzydzieści stron w wydaniu z 1586 roku).

Niedługo po tekście C. de Sainte-Marthe, najprawdopodobniej w czerwcu 1550 roku, ukazał się *Hecatodistichon*, czyli zbiór stu czterech łacińskich dystychów żałobnych napisanych przez siostry Seymour i opublikowane przez poetę Nicolasa Denisota. Podobnie jak de Sainte-Marthe, on również był na usługach Małgorzaty z Nawarry aż do wyjazdu do Anglii w roku 1546. Tam znalazł pracę jako nauczyciel łaciny sióstr Anne, Margaret i Jane Seymour, z których najmłodsza miała dziewięć lat, a najstarsza — dwanaście. Prawdopodobnie łaciński tekst dystychów został poprawiony przez Denisota, ale autorstwo było od początku przypisywane siostrom. Wiadomo także, że N. Denisot został tam wysłany z tajną misją i działał jako francuski szpieg, w czym wydatnie pomagała mu jego funkcja: dziewczynki były bowiem córkami Edwarda Seymoura, diuka Somerset i Lorda Protektora po śmierci króla Henryka VIII[10].

Podobnie jak wcześniejsze wydania C. de Sainte-Marthe, *Hecatodistichon* to dzieło zbiorowe, w którym udało się zgromadzić dwadzieścia utworów poetyckich szesnastu autorów[11]. Z tekstów, które towarzyszą dystychom, wynika, że jednym z inicjatorów przedsięwzięcia musiał być C. de Sainte-Marthe, co oznacza, że grono poetów, którzy gotowi byli uczcić pamięć królowej, nie było zbyt liczne. Autor *Oraison* razem z N. Denisotem starali się pozyskać jak najszersze grono autorów do udziału w przedsięwzięciu, gdyż

[8] Por. V.L. Saulnier: *L'oraison funèbre au XVI^e siècle*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 10 (1948), s. 127.

[9] Por. M. Magnien, op. cit., s. 74.

[10] O biografii autorek, okolicznościach powstania i samym tekście opowiada B.M. Hosington: *England's First Female-Authored Encomium: The Seymour Sisters'* Hecatodistichon *(1550) to Marguerite de Navarre. Text, Translation, Notes, and Commentary*, w: „Studies in Philology", 93 (1996), 2, s. 117–163.

[11] Por. F. Rouget: *Entre l'offrande chrétienne et le don poétique: les tombeaux latin et français de Marguerite de Navarre (1550–1551)*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 77 (2000), 3, s. 630. J. Fujitani zauważa, że liczba ta może być inna, bo niektóre wiersze trudno jest jednoznacznie przypisać określonemu autorowi, zob. J. Fujitani: *The Quarrel over the Tombeau of Marguerite de Navarre*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 76 (2014), 2, s. 266.

w ich zamierzeniu miał to być hołd całej poezji francuskiej dla Małgorzaty z Nawarry. Odmówiła mu większość młodych poetów, o czym w cierpkich słowach pisał C. de Sainte-Marthe w wierszu *Caroli Sanctomarthani Iuris Utriusque Doctor ad Gallos* [*Charles de Sainte-Marthe doktor obojga praw do Francuzów*], krytykując wstrzemięźliwość współczesnych i wzywając do spłacenia długów, jakie literatura francuska zaciągnęła wobec wielkiego mecenasa sztuk i nauk. Wśród wymienionych z nazwiska poetów szczególne miejsce zajął Ronsard, któremu poświęcono najwięcej, bo aż piętnaście wersów. Wskazuje to, że już wtedy był uważany za najważniejszego z tej grupy.

Najwyraźniej niechęć młodych francuskich poetów, prywatnie przyjaciół N. Denisota, do udziału w uczczeniu Małgorzaty z Nawarry zaskoczyła poetę i zamieścił ten cierpki tekst, licząc na ich odpowiedź. Nadeszła ona dopiero wiosną 1551 roku (przywilej datowany jest na 25 marca 1551 roku), gdy ukazał się słynny zbiór *Le Tombeau de Marguerite de Valois Royne de Navarre* [*Nagrobek Małgorzaty Walezjuszki królowej Nawarry*][12]. Ponownie w centrum zbioru jest *Hecatodistichon* sióstr Seymour, ale tym razem utwory mu towarzyszące są liczniejsze — sześćdziesiąt cztery teksty dwudziestu pięciu poetów. Zbiór osiągnął rozmiar dwustu ośmiu stron. Już same liczby pozwalają dostrzec jego bogactwo, realizujące ideał *copia*, charakterystyczny nie tylko dla literatury, ale również dla renesansowej architektury funeralnej[13]. Jest to pierwszy zbiór nagrobków poetyckich gromadzący aż tylu autorów i to od niego zaczną się czasy rozkwitu gatunku, trwające aż do końca XVI wieku.

2. Polityka i patronat

Jak wytłumaczyć tak dużą zmianę liczbową między jednym i drugim tomem? A przede wszystkim: dlaczego poeci skrytykowani w pierwszym wydaniu tak gromadnie pojawiają się w drugim? Teksty zbiorów nie pozwalają odkryć motywacji autorów, wychwalają oni bowiem w konwencjonalny sposób zarówno zmarłą Małgorzatę z Nawarry, jak i literackie osiągnięcia sióstr Seymour. Przy okazji zwracają się też do drugiej Małgorzaty, bratanicy zmarłej, w nadziei na uzyskanie jej poparcia: przedostatni wiersz zbioru, autorstwa J. du Bellay, nosi tytuł *Les deux Marguerites* [*Dwie Małgorzaty*]

[12] Por. *Le Tombeau de Marguerite de Valois Royne de Navarre*, Paris: Michel Fezandat, Robert Granjon 1551, https://books.google.pl/books?id=--o7AAAAcAAJ (dostęp: 10.12.2016).

[13] Dowodem jest chociażby monumentalny nagrobek Franciszka I i Claude de France w bazylice Saint-Denis. O architektonicznym charakterze nagrobków poetyckich pisze D. Moncond'huy: *Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ?*, w: „La Licorne", 29 (1994), s. 6, 11.

i bardziej mówi o żyjącej niż o zmarłej Małgorzacie[14]. Hołd dla dawnej patronki jest okazją do zdobycia nowej[15].

Odpowiedzi można szukać nie tylko w kontekście literackim, ale również politycznym, w tym w zawiłościach polityki zagranicznej Henryka II. Przemiana z początkowej wstrzemięźliwości w entuzjazm następuje bowiem w związku ze zmieniającą się konfiguracją polityczną na dworze francuskim[16]. Pamięć o zmarłej jest zatem konsekwencją okoliczności, które nie mają nic wspólnego z nią samą.

Henryk II traktował swoją ciotkę, Małgorzatę z Nawarry, nieprzychylnie, więc na jego dworze związani z nią ludzie nie mogli liczyć na łaskawość władcy. Z tej grupy pozostali już zresztą nieliczni i nie ma wśród nich poetów nowego pokolenia. To w dużej mierze tłumaczy, dlaczego grupa młodych autorów nie próbowała zaskarbić sobie przychylności dworu poezją okolicznościową na cześć królowej. Ponadto literackie kręgi skupione wokół dworu pasjonowały się wtedy polemikami i nie zawsze czystymi posunięciami antagonistycznie nastawionych grup skupionych z jednej strony wokół nadwornego poety Mellina de Saint-Gelais, przedstawiciela szkoły marotystów, wpływowego i mającego posłuch u króla, a z drugiej — wokół Ronsarda. Składanie hołdu komuś tak mocno związanemu z dawną szkołą poetycką mogłoby więc być również ryzykowne z literackiego punktu widzenia.

Wreszcie, na co zwraca uwagę J. Fujitani, nie można było liczyć na to, że nowe wydanie poezji angielskich księżniczek pomogłoby w zaskarbieniu przychylności dworu angielskiego — diuk Edward Seymour popadł w niełaskę i został uwięziony w październiku 1549 roku[17]. Francja i Anglia były zresztą od roku 1548 w konflikcie o Szkocję, który na kontynencie zakończył się klęską angielską dopiero w 1550 roku. Wszelkie proangielskie gesty mogłyby więc również być bardzo ryzykowne dla poetów.

Sytuacja zmieniła się natomiast w roku 1551, gdy popsuły się relacje z papiestwem i na dworze posłuch zyskali znów gallikanie bliscy królowej z Nawarry, jak Joanna d'Albret, kardynał Du Bellay i Małgorzata Francuska, która promowała swojego zaufanego doradcę Michała de l'Hospital. Król naprawił relacje z Anglią i obiecał nawet rękę swej córki Elżbiety królowi

---

[14] Por. J. du Bellay: *Les deux Marguerites*, w: *Le Tombeau…*, op. cit., k. Niiij^{r}–N7^{r}.

[15] Próżno szukać wytłumaczenia nieobecności dzieł tych poetów w pierwszym zbiorze — zarówno P. de Ronsard w *Hymnie tryumfalnym*, jak J. du Bellay w *Dwóch Małgorzatach* w podobny sposób bronią się, twierdząc, że późno nie znaczy wcale gorzej, bo, jak twierdzi Ronsard, kwiaty kwitnące zbyt wcześnie szybko więdną, a du Bellay dodaje, że ostatni będą pierwszymi.

[16] Polityczną próbę odczytania kontekstu powstania wszystkich tych nagrobków poetyckich można znaleźć w: J. Fujitani, op. cit., s. 255–269.

[17] Por. ibidem, s. 258–259.

Edwardowi VI. Na dworze angielskim Edward Seymour wrócił do łask, a jego najstarsza córka Anna wyszła za syna Johna Dudleya, który de facto rządził królestwem[18]. Wszystkie więc okoliczności geopolityczne sprzyjały temu, by przedsięwzięcie wydawnicze N. Denisota i C. de Sainte-Marthe mogło nie tylko być podjęte ponownie, ale również żeby mogli w nim uczestniczyć nowi poeci. Poeci mogli się wreszcie spodziewać, że zaskarbią sobie przychylność wpływowych osób na dworze, a dla królestwa nowe wydanie mogło posłużyć jako narzędzie pozwalające utrwalić dobre stosunki pomiędzy oboma państwami. Trudno się dziwić, że w tych warunkach *Le Tombeau…* nabrał wspomnianego już rozmachu.

3. Czyj to nagrobek?

Przedstawiona chronologia i kontekst literacko-polityczny pozwalają dostrzec, że zbiory nagrobków królowej miały mało wspólnego z nią samą. Byłoby zresztą błędem oczekiwać, że mogłoby być inaczej, gdyż podobnie jak w przypadku mów żałobnych, opiewanie zmarłego i składanie mu hołdu nie jest celem, a środkiem do celu[19]. Owoce wysiłku autorów-redaktorów należy traktować raczej jako rodzaj poetyckiej stypy: śmierć staje się okazją do spotkania i przyjacielskiej literackiej emulacji celem wspólnego wzniesienia pomnika zmarłemu i zaprezentowania go jako przykład dla innych. Sama osoba zmarłego, jego dzieło i myśli w nim zawarte, przestają być istotne. Z jednego tekstu na drugi Małgorzata z Nawarry zajmuje więc coraz mniej miejsca, co przede wszystkim widać w niknącej liczbie śladów lektur jej tekstów i wpływu jej myśli.

Oraison funèbre napisana przez C. de Sainte-Marthe nie ma charakteru biograficznego i zmierza raczej w kierunku naszkicowania moralnego portretu królowej. Zgodnie z gatunkiem autor stawia za cel wykazanie, że była ona niezrównana („incomparable"). Jest więc mowa o jej szlachetności, obyczajach, dogłębnym wykształceniu, które zrobiło z niej mędrca, szczególnej symbolice jej imienia (Małgorzata, czyli Marguerite, oznaczała perłę, czyli doskonałość i czystość; perle przypisywano właściwości uzdrawiające, stąd też nie dziwi zdanie: „Małgorzata powinna być boskim narzędziem, poprzez które Bóg pocieszenia pokrzepia zatroskanych"[20]), jej małżeństwie,

[18] Por. ibidem, s. 260.

[19] Por. V.L. Saulnier, op. cit., s. 127.

[20] C. de Sainte-Marthe: *Oraison funèbre de l'incomparable Marguerite, Royne de Navarre, Duchesse d'Alençon*, w: A. Le Roux de Lincy (red.): *L'Heptaméron des nouvelles de Marguerite d'Angoulême*, t. 1, Paris 1853, s. 36–37. Wszystkie tłumaczenia pochodza od autora artykułu.

dokonaniach dla królestwa, pobożności itp. W ten portret wplecione są także niezwykłe znaki, które wskazywały już za życia na jej specjalną relację z Bogiem[21]. Dłuższy fragment poświęcony jest jej uczoności i w tej części mowy autor, broniąc swej patronki, musi bronić prawa kobiet do edukacji. Nazwie Małgorzatę „doskonałą w Poezji, uczoną w Filozofii, doskonałą w Piśmie świętym tak, że zadziwiała nawet najbardziej uczonych", a „Jej dzieła i medytacje są przyozdobione tak piękną i tak głęboką nauką, że kto je przeczyta bez nazwiska autora, nie powie, że przeczytał dzieło kobiety, ale jakiegoś poważnego i zdolnego autora"[22].

Oraison stosuje się do zasad budowy epicedium: zaczyna się długą pochwałą zmarłej, po której następuje pocieszenie i pouczenie-apel, aby jej nie opłakiwać, lecz dziękować Bogu, że dał ją za przykład, oraz naśladować. Dominuje więc funkcja dydaktyczna i parenetyczna tekstu, ale M. Magnien wskazuje także na aspekt polemiczny: mowa miała być obroną pamięci królowej, za życia podejrzewanej o sprzyjanie protestantyzmowi[23]. Stąd nacisk położony na dowody jej pobożności i ewangelicznej duchowości królowej, takie jak samodzielna lektura Pisma świętego, czy głęboka duchowość o zabarwieniu mistycznym. W podobnym tonie będą o niej mówić teksty innych autorów zbioru, rozwijając temat pogardy dla dóbr doczesnych, chrystocentryzmu, dążenia do mistycznych zaślubin i zjednoczenia z Chrystusem[24].

Te same ewangeliczne tematy powracają w drugim zbiorze poświęconym pamięci królowej, czyli w dystychach sióstr Seymour z wydania *Hecatodistichon* oraz *Le Tombeau…* Formalnie nawiązują oczywiście do antycznej tradycji epitafium, ale w warstwie językowej i duchowej silnie zainspirowane są zabarwioną mistycyzmem duchowością królowej, którą młode autorki mogły poznać zapewne z jej *Le Miroir de l'âme pécheresse* [*Zwierciadło grzesznej duszy*][25]. Książkę tę mogły otrzymać od N. Denisota.

---

[21] Por. ibidem, s. 54.

[22] Ibidem, s. 78, 80. W podobnym tonie jest także *List poetycki do księżniczek Małgorzaty Francuskiej i Joanny, księżnej Vendôme*: była „Kobietą […] która duchem nie zdawała się kobietą („Femme […] qui d'esprit, femme n'apparaissoit"). C. de Sainte-Marthe: *L'Oraison…*, k. Aiij^{v}.

[23] Por. M. Magnien, op. cit., s. 84–85.

[24] Por. sonet *Vous qui scavez la vertu estimer*: „des le iour que la Mort eut mis hors / L'Esprit de peine, il fut en Dieu caché, / Et transformé en Iesuchrist des lors, / Qui seul l'avoit de tout mal despeché.", C. de Sainte-Marthe: *L'Oraison…*, op. cit, k. Siij^{v}.

[25] Małgorzatę z tego zbioru J. Lecointe określił jako „ewangeliczną", w odróżnieniu od „pindarycznej" z wierszy *Le Tombeau…*, por. J. Lecointe: *L'Idole de la reine : les rapports entre Marguerite de Navarre et la Pléiade d'après Le Tombeau de Marguerite de Valois (1551)*, w: P. Terrier, L. Petris, M.-J. Liengme Bessire (red.): *Les Fruits de la Saison*, Génève 2000, s. 97. W podobnym tonie wypowiada się I. Garnier: *Le Tombeau de Marguerite de Navarre :*

Można więc powiedzieć, że pomimo różnic w formie, i co za tym idzie w funkcji retorycznej, dwa pierwsze *tombeaux* nie tylko składają hołd królowej, ale też są jej wierne w warstwie ideologicznej, a nawet, na co zwraca uwagę I. Garnier, w warstwie językowej[26].

Inny charakter mają wiersze towarzyszące dystychom, szczególnie w obszernym zbiorze *Le Tombeau…* Przedstawiane są co prawda jako ich uzupełnienie (dystychy są centralnym elementem zbiorów z 1550 i 1551 roku), ale wprowadzone w nich formy i motywy zmieniają radykalnie wydźwięk zbioru. Podobnie jest z tłumaczeniami dystychów, których podjęli się francuscy poeci i w których również widać znaczące odstępstwa od tekstów względnie wiernych ewangelicznemu przesłaniu królowej Nawarry. Daniel Ménager określił to dosadnie: „Wychwalano je [siostry], przetłumaczono i, równocześnie, zdradzono"[27]. Coraz mniej jest ewangelizmu, a zamiast skromnych „chansons chrestiennes"[28] są ody, hymny, sonety i epitafia skrzące się od antycznych ornamentów. Inna jest też rola i wizerunek królowej.

Pamięć o niej wyraża się przede wszystkim w tym, że pojawia się jako królowa i siostra króla. Zresztą zdarza się, że są oni wspominani razem — jako podwójnie trudna do zniesienia strata dla sztuk we Francji (trzeci *Sonnet* Jeana Morela). Podobnie często Małgorzata opisywana jest jako „Perła Walezjuszy", ozdoba Francji dzięki swojej uczoności i jako wzór cnót. Łatwo zatem zauważyć proces zacierania się cech charakterystycznych na rzecz czegoś, co można określić jako opis uniwersalny, który z powodzeniem mógłby dotyczyć każdej księżniczki francuskiej. W tym aspekcie teksty zbioru *Le Tombeau…* ponownie zbliżają się do charakterystyki mowy żałobnej, która nadużywa superlatywów w celu nakreślenia portretu wielkiego człowieka, bez starań o to, by portret był choć częściowo wierny[29].

Najbardziej spektakularnym dowodem na opisywany proces jest zderzenie tradycji poezji ewangelicznej z pierwszej połowy XVI wieku, której Małgorzata z Nawarry była jedną z najważniejszych przedstawicielek i która pod jej piórem przesiąkła mistyczną duchowością jej przewodnika duchowego, biskupa Guillaume'a Briçonneta, z nową poezją dworską

échos et rémanences de la langue évangélique dans la première œuvre collective de „Ronsard et sa bande", w: M.-D. Legrand, K. Cameron (red.): *Vocabulaire et création poétique dans les jeunes années de la Pléiade*, Paris 2013, s. 85.

[26] Por. I. Garnier, op. cit., s. 85–96.

[27] „On les félicita, on les traduisit, et, du même coup, on les trahit". D. Ménager: *Voix d'homme / voix de femme : les deux Tombeaux de Marguerite de Navarre*, w: F. Marotin, J.-P. Saint-Gérand (red.): *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris 1993, s. 131.

[28] Wyrażenie zaczerpnięte z ody Ronsarda *Aux trois Soeurs*, w: *Le Tombeau…*, k. A6^{v}.

[29] O tym aspekcie mów żałobnych pisze V.L. Saulnier, op. cit., s. 145–148.

zainspirowaną pogańskimi wzorcami. Jest to zresztą moment, w którym nie ucichły jeszcze zaadresowane do Ronsarda krytyki dotyczące pogaństwa w jego dziełach i wezwania do tworzenia nowej poezji chrześcijańskiej. W wierszach Brygady, jak określa się członków Plejady, dominuje zatem przede wszystkim inspiracja mitologiczna, która widoczna jest w licznych odwołaniach i aluzjach, w słownictwie, w budowaniu alegorycznych obrazów. Nieraz pojawia się w formie niezbyt rozbudowanej, jak w odzie Jeana Dorata, rozwijającej biblijny motyw wstąpienia Eliasza do nieba na wozie ognistym i pokazującej ubóstwienie samej Małgorzaty, która staje się boginią (*Diva*) i spogląda z góry na świat[30]. A może także przybrać imponujące rozmiary, jak w monumentalnych obrazach poetyckich nakreślonych przez Ronsarda w hymnie tryumfalnym, gdzie została ukazana wielka psychomachia — bitwa między oddziałami ciała i duszy, z właściwymi dla eposu elementami takimi jak przemowy dowódców, prezentacja oddziałów i sceny batalistyczne[31]. Duch oczywiście wygrywa nad ciałem, a Jezus wysyła swego anioła, by zabrał królową z ziemi do nieba, gdzie panuje a nie jednoczy się ze swym wybrankiem, co byłoby bardziej zgodne z duchem jej poezji. Jezus przypomina Zeusa, a królowa jak mitologiczni herosi dostępuje zaszczytu pojawienia się w gronie bogów[32]. W *Ode pastorale* tego samego autora duch epicki ustąpił miejsca scenom bukolicznym, z pasterzami, fletami, najadami i driadami. Tym razem Ronsard pisze, że takiej księżniczce-bogini nie potrzeba pompatycznych pomników antycznych z wielkimi doryckimi filarami, wystarczy chroniony i pielęgnowany przez pasterzy nagrobek na leśnej polanie. Oba teksty są więc dobitnym świadectwem nie tylko zatarcia się elementów charakterystycznych dla biografii i myśli królowej, lecz także zastąpienia jednej poetyki inną, co potęguje wrażenie niezrozumienia jej przesłania i podkreśla niespójność zbioru.

Sama Małgorzata z Nawarry poddana jest przez poetów procesowi mitologizacji (co w znakomity sposób przedstawił J. Lecointe), gdyż mówią o niej jako o bogini, *deesse*, czy też „nowej bogini" (*Ode a l'imitation des vers latins* [*Oda na wzór wierszy łacińskich*]) i dodają do panteonu bogów. Samego Chrystusa zastępuje Bóg, a nawet bogowie. W ten sposób mistyczka, królowa Nawarry, praktycznie pozbawiona jest właściwych dla niej pierwiastków chrześcijańskich[33].

---

[30] Por. *Io. Aurati in D. Margaritam Reginam Navarrae*, w: *Le Tombeau…*, k. Hiij^{v}. Po tej odzie następują jej tłumaczenia — jedno na włoski i trzy na francuski autorstwa Ronsarda, Du Bellay'go i J.-A. de Baïfa.

[31] Por. P. Ronsard: *Hymne Triumphal Sur le trespas de Marguerite de Valois Royne de Navarre*, w: *Le Tombeau…*, k. H8^{r}–K^{v}.

[32] Por. D. Ménager, op. cit, s. 140.

[33] Por. J. Lecointe, op. cit., s. 97.

Czym jest więc zbiór *Le Tombeau…*? Można go odczytać jako hymn na cześć nowej poezji, w której autorzy tworzącej się Plejady celebrują samych siebie, tłumacząc i naśladując wzajemnie swoje wiersze, uczestnicząc w tak ważnych dla nich „poetyckich pojedynkach". Przede wszystkim więc emulacja, a nie hołd — wszystkie dystychy są tłumaczone, niektóre nawet siedmiokrotnie, w tym na grecki, włoski i po kilka przekładów na francuski. Zapewne niektóre z nich powstały po zapoznaniu się z przekładami innych poetów, co wskazuje na to, jak ważny był ów aspekt współzawodnictwa. Jest to więc tekst, którego charakter zbiorowy opiera się na podkreślaniu indywidualności poszczególnych twórców[34]. Przoduje Ronsard, kończący wspomniany już hymn tryumfalny wezwaniem, by oszczędzono mu krytyk ze strony nadwornego poety Mellina de Saint-Gelais:

Ecarte loing de mon chef
Tout malheur, et tout mechef :
Preserve moy d'infamie,
De toute langue ennemie,
Et de tout acte malin:
Et fay de devant mon Prince
Desormais plus ne me pince
La tenaille de Melin[35].

[Oddal od mej głowy / Wszystkie nieszczęście i niepowodzenia / Ocal mnie od podłości wrogich języków / I od wszelkiej złośliwości, / I spraw, aby przed obliczem mego księcia / Mellin nie był już dla mnie uszczypliwy.]

Trudno przecenić wagę samego zbioru *Le Tombeau…* dla formowania się nowej poetyki i nie widzieć w nim niejako testu jedności i spójności pomiędzy poetami nowej szkoły. W pewnej mierze jest to kolejny po *Défense et illustration de la langue française* [*Obrona i uświetnienie języka francuskiego*] z 1549 roku manifest poetycki Plejady.

O ile więc można powiedzieć, a właściwie zgodzić się z tym, co piszą francuscy poeci o dziele sióstr Seymour, że zawarły w swoich dystychach „prawdziwe oblicze naszej Małgorzaty"[36], o tyle nie można powiedzieć tego samego o ich własnych dziełach. Tworzą oni wiersze piękne, lecz niewierne w formie i treści duchowi twórczości królowej-poetki. Równocześnie warto pamiętać, że fakt, iż Małgorzata z Nawarry w tak niewielkim stopniu

[34] Por. ibidem, s. 102.

[35] P. Ronsard: *Hymne Triumphal Sur le trespas de Marguerite de Valois Royne de Navarre*, w: *Le Tombeau…*, k. K^{v}.

[36] N. Denisot: *A tresillustre princesse Madame Marguerite…*, w: *Le Tombeau…*, k. Aii^{r}.

pojawia się jako bohaterka swojego własnego nagrobku poetyckiego, nie wynika z chęci zatarcia wspomnienia o niej. Okoliczności polityczne i literackie, a także tradycja dydaktyczna i parenetyczna gatunków żałobnych powodują, że jej nagrobek związany jest już ze światem żywych i jemu ma służyć.

Bibliografia

- Dubarat, Victor: *Découverte des tombeaux des rois de Navarre à Lescar*, w: „Revue d'histoire de l'Église de France", 17 (1931), 77, s. 450–463.
- Fleges, Amaury: *„Je ravie le mort", tombeaux littéraires en France à la renaissance*, w: „La Licorne", 29 (1994), s. 71–142.
- Fujitani, James: *The Quarrel over the Tombeau of Marguerite de Navarre*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 76 (2014), 2, s. 255–269.
- Garnier, Isabelle: *Le Tombeau de Marguerite de Navarre: échos et rémanences de la langue évangélique dans la première œuvre collective de „Ronsard et sa bande"*, w: M.-D. Legrand, K. Cameron (red.): *Vocabulaire et création poétique dans les jeunes années de la Pléiade*, Paris 2013, s. 83–91.
- Garnier, Isabelle: *Poésie funèbre et tombeaux à la cour de François I^er^ : Marot, Brodeau, Héroët, Saint-Gelais, Salel, entre tradition et rénovation évangélique*, w: J.-E. Girot (red.): *La poésie à la cour de François I^er^*, Paris 2012, s. 191–214.
- Hosington, Brenda M.: *England's First Female-Authored Encomium: The Seymour Sisters' Hecatodistichon (1550) to Marguerite de Navarre. Text, Translation, Notes, and Commentary*, w: „Studies in Philology", 93 (1996), 2, s. 117–163.
- Joukovsky, Françoise: *Tombeaux et offrandes rustiques chez les poètes français et néo-latins du XVI^e^ siècle*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 27 (1965), 1, s. 226–274.
- Jourda, Pierre: *Marguerite d'Angoulême, duchesse d'Alençon, reine de Navarre (1492–1549)*, Paris 1930.
- Lecointe, Jean: *L'Idole de la reine : les rapports entre Marguerite de Navarre et la Pléiade d'après Le Tombeau de Marguerite de Valois (1551)*, w: P. Terrier, L. Petris, M.-J. Liengme Bessire (red.): *Les Fruits de la Saison*, Génève 2000, s. 95–103.
- *Le Tombeau de Marguerite de Valois Royne de Navarre*, Paris: Michel Fezandat, Robert Granjon 1551, https://books.google.pl/books?id=--o7AAAAcAAJ (dostęp: 10.12.2016).
- Magnien, Michel: *Charles de Sainte-Marthe et son Oraison funebre de la mort de l'incomparable Marguerite Royne de Navarre (1550)*, w: „Travaux de littérature", 7 (1994), s. 63–90.
- Ménager, Daniel: *Voix d'homme / voix de femme : les deux Tombeaux de Marguerite de Navarre*, w: F. Marotin, J.-P. Saint-Gérand (red.): *Poétique et narration. Mélanges offerts à Guy Demerson*, Paris 1993, s. 129–141.
- Moncond'huy, Dominique: *Qu'est-ce qu'un tombeau poétique ?*, w: „La Licorne", 29 (1994), s. 3–16.
- Reid, Johnatan A.: *King's Sister — Queen of Dissent: Marguerite of Navarre (1492–1549) and her Evangelical Network*, Leyde 2009.
- Rouget, François: *Entre l'offrande chrétienne et le don poétique: les tombeaux latin et français de Marguerite de Navarre (1550–1551)*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 77 (2000), 3, s. 625–635.

– Ruutz-Rees, Caroline: *Charles de Sainte-Marthe (1512–1555)*, New York 1910.
– Sainte-Marthe, Charles de: *Oraison funèbre de l'incomparable Marguerite, Royne de Navarre, Duchesse d'Alençon*, w: A. Le Roux de Lincy (red.): *L'Heptaméron des nouvelles de Marguerite d'Angoulême*, t. 1, Paris 1853, s. 23–130.
– Saulnier, Verdun L.: *L'oraison funèbre au XVI^e siècle*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 10 (1948), s. 124–157.

Kamila Kłudkiewicz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Historii Sztuki

Majątek samotnej rozwódki w drugiej połowie XVIII wieku. O tym, co pozostało po Magdalenie z Czapskich Radziwiłłowej

The Assets of a Lonely Divorcee in the Second Half of the 18th Century. About What Was Left by Magdalena Czapska Radziwill

Documents and property inventories saved after the death of Magdalena Czapska Radziwill allow to reconstruct the financial position of a noblewoman, who, after her divorce, lived alone in the mid-18th-century Warsaw. The text describes the incomes of a divorced woman and her movable property. The lot of property left after the death of Magdalena helps to discuss the behaviour of families and heirs, in this case particularly women, who raised their claims to objects left behind by the former wife of Michał Florian Radziwill.

Keywords: inventory of movable property of a noblewoman, woman's assets after divorce in Poland in the 18th century, heirdom of property after a single noblewoman

Słowa kluczowe: spis ruchomości szlachcianki, majątek kobiety po rozwodzie w Polsce w XVIII wieku, dziedziczenie po samotnej szlachciance

W archiwum rodu Mielżyńskich zachował się *Rejestr rzeczy Magdaleny Radziwiłł z domu Czapskiej*. Dokument istnieje w dwóch wersjach: potwierdzonej kopii aktu złożonego w księgach miejskich Warszawy w 1763 roku[1] oraz w tzw. *Rejestrze rzeczy po Ludwiku de Fonty spisanym na polecenie sukcesorów Magdaleny Radziwiłłowej z domu Czapskiej* z tego samego roku[2]. Akta te trafiły w ręce właścicieli Pawłowic pod Lesznem z powodu pretensji Mielżyńskich do schedy po zmarłej Magdalenie. Ich treść pozwala zrekonstruować sytuację majątkową magnatki, żyjącej samotnie po rozwodzie, w połowie XVIII wieku w Warszawie.

---

[1] Zob. Archiwum Państwowe w Poznaniu (dalej: APP), *Majątek Pawłowice*, sygn. 290.
[2] Zob. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 288.

1. Magdalena z Czapskich Radziwiłłowa

Magdalena z Czapskich Radziwiłłowa (1724[3]–1763) była córką Jana Piotra Czapskiego i jego drugiej żony Konstancji z Gnińskich. Jej ojciec budował na przełomie XVII i XVIII wieku rodową fortunę[4] i umacniał pozycję rodziny w Prusach Królewskich. Po jego śmierci synowie Tomasz i Paweł Tadeusz wspólnie zarządzali odziedziczonymi majątkami. Spłacili siostry — Rozalię wydaną za Adama Chodkiewicza i Magdalenę, poślubioną Hieronimowi Florianowi Radziwiłłowi.

Niewiele wiadomo o dzieciństwie i młodości sióstr Czapskich. Z zachowanych w odpisie Włodzimierza Dworzaczka listów ich rodziców[5] wynika, że Magdalena miała dosyć krnąbrny charakter[6]. Analiza jej korespondencji pozwala domniemywać, że panna Czapska zdobyła dość dobrą edukację[7], być może w którejś z tak popularnych wówczas wśród szlacheckich rodów szkół przyklasztornych[8].

Decydującą rolę w zaplanowaniu małżeństwa Magdaleny i Hieronima Floriana Radziwiłła (1715–1760) odegrała matka przyszłej panny młodej, Konstancja z Gnińskich Czapska. Bliższą znajomość Magdalena i Hieronim mieli nawiązać jeszcze przed uzyskaniem przez Radziwiłła pierwszego rozwodu (z Teresą z Sapiehów). Dnia 29 grudnia 1744 roku podpisano kontrakt przedmałżeński[9], a do potajemnego zawarcia związku prawdopodobnie doszło w lutym lub marcu 1745 roku[10]. Po orzeczonym w sierpniu rozwodzie Hieronima, we wrześniu 1745 roku odbyły się oficjalne zaślubiny.

---

[3] Zachował się odpis metryki chrztu Magdaleny Czapskiej, który odbył się 22 grudnia 1724 r. Można założyć, że Magdalena przyszła na świat jesienią 1724 r. Por. Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), *Archiwum Radziwiłłowskie*, dział XI, sygn. 142, k. 1.

[4] Por. E. Walczak: *Kariera rodu Czapskich w XVI–XVIII wieku*, w: „Rocznik Gdański", 56 (1996), 1, s. 76; T. Zielińska: *Magnateria polska epoki saskiej. Funkcje urzędów i królewszczyzn w procesie przeobrażeń warstwy społecznej*, Wrocław/Warszawa 1977, s. 162–164.

[5] Listy cytuje A. Sajkowski: *Staropolska miłość z dawnych listów i pamiętników*, Poznań 1981, s. 264–266.

[6] Matka, Konstancja z Gnińskich opisała ją słowami; „ten Kozak Magda" i cytowała słowa hetmana Jana Klemensa Branickiego: „pan hetman powiada, że jej klasztor z oczu nie patrzy". Por. A. Sajkowski, op. cit., s. 265.

[7] Por. analizę języka, którym posługiwała się Magdalena z Czapskich w: I. Maciejewska, K. Zawilska: *„…bo dokond bys obrocił twoie drogi Ja choc piechotą wszędzie za Tobą bym poszła". O języku wyznań miłosnych Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej*, w: „Barok. Historia — literatura — sztuka", 36 (2011), s. 220–234.

[8] Por. B. Popiołek: *Kobiecy świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich,* Kraków 2003, s. 257.

[9] Kontrakt zachowany w: AGAD, *Archiwum Radziwiłłowskie*, dział XI, sygn. 142, k. 5–7.

[10] Por. I. Maciejewska, K. Zawilska, op. cit., s. 222.

Zgodnie z kontraktem ślubnym z dnia 28 września 1745 roku, posag panny młodej wynosił „dwa kroć sto tysięcy złotych", zapisanych na dobrach Gołębiewo Wielkie, Ogonowo, Kłobuszewo i Zakrzewko w województwie pomorskim, oraz sto tysięcy złotych w klejnotach[11]. Pan młody zapisał na rzecz swojej małżonki sumę sześciuset tysięcy złotych na swoich dobrach w księstwie birżańskim[12]. Spis wyprawy Magdaleny nie zachował się[13].

Pożycie małżeńskie Magdaleny i Hieronima Radziwiłłów udaje się częściowo zrekonstruować na podstawie ich korespondencji[14]. Początkowo silnie zauroczeni sobą małżonkowie obdarzali się w listach pieszczotliwymi określeniami. Z czasem zaczęło dochodzić do konfliktów, prawdopodobnie z winy znanego z agresywności Radziwiłła[15]. Latem 1750 roku Magdalena definitywnie opuściła męża.

W 1751 roku Magdalena mieszkała u sióstr wizytek w Warszawie, czekając na unieważnienie małżeństwa (nazywanego w ówczesnej Rzeczpospolitej rozwodem)[16]. W aktach procesowych Magdalena zeznawała, że do ślubu zmusiła ją matka Konstancja Czapska biciem i różnymi represjami[17]. Powołanie się na przymus było jedną z najczęściej spotykanych praktyk[18]. W swoich wyjaśnieniach Magdalena podkreśliła również chorobliwą zazdrość Radziwiłła. Książę miał wyznaczyć do towarzystwa małżonki karła, którego zadaniem było nieodstępowanie Radziwiłłowej na krok i raporto-

---

[11] Por. AGAD, *Archiwum Radziwiłłowskie*, dział XI, sygn. 142, k. 40–42.

[12] Por. ibidem.

[13] O tym, jak wyglądała, można wnioskować na podstawie wyprawy jej siostry Rozalii Ewy. Por. A.R. Chodyński: *Obyczajowość polska w świetle inwentarzy Czapskich herbu Leliwa z pierwszej połowy XVIII wieku*, w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 1 (2003), s. 277–290.

[14] Listy Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej aktualnie opracowują Iwona Maciejewska i Katarzyna Zawilska. Por. I. Maciejewska, K. Zawilska: *Magdalena z Czapskich Radziwiłłowa — potulna żona czy mistrzyni intrygi?* w: B. Walęciak-Dejneka, J. Posłuszna (red.): *Niepokorne. Konstrukcje kobiece w literaturze*, Kraków 2014, s. 34–45.

[15] Hieronim Florian Radziwiłł przeszedł do historii jako postać pełna sprzeczności. Por. J. Bartoszewicz: *Zamek Bialski*, cz. 2, Warszawa [s.a.], s. 152–154, 157–170; H. Jurkowska: *Bazyliszek prawdziwy, jednorożcowych rogów dwa, zasuszony w całości krokodyl… Zwierzęce kurioza Hieronima Floriana Radziwiłła,* w: R. Chymkowski, A. Jaroszuk (red.): *Pongo*, t. 4: *Ludzie i zwierzęta*, Warszawa 2014, s. 227–235; I. Bieńkowska: *Wzmianki o balecie egzotycznym na dworze Hieronima Floriana Radziwiłła*, w: „Barok. Historia — literatura — sztuka", 32 (2008), s. 189–202.

[16] Por. I. Kulesza-Wroniecka: *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku,* Poznań/Wrocław 2002, s. 8, 31–33.

[17] Por. AGAD, *Archiwum Radziwiłłowskie*, dział XI, sygn. 142, k. 111–116.

[18] Obok przymusu prawo kościelne dopuszczało unieważnienie małżeństwa z powodu: bigamii, uprowadzenia, impotencji męża, bliskiego pokrewieństwo małżonków, poślubionych bez papieskiej dyspensy. Por. B. Popiołek: *Kobiecy świat…*, s. 291.

wanie o wszelkich jej poczynaniach. W 1751 roku małżeństwo Radziwiłłów zostało unieważnione.

2. Finanse rozwódki

Zgodnie z obowiązującym w Rzeczpospolitej prawem oraz zwyczajem, majątek rozwódki był ściśle związany z jej stanem posiadania w chwili zamążpójścia. Kwestie podziału majątku po rozwodzie regulował II i III Statut Litewski, który stosowano również na terenie Korony. Jeśli orzekano rozwód bez winy (jak w przypadku Radziwiłłów), mąż miał zwrócić żonie wszystkie dobra wniesione przez nią w posagu, żona zaś — wiano[19].

Na mocy orzeczenia sądu, dobra posagowe wróciły do Magdaleny Radziwiłłowej. Po 1751 roku dowolnie nimi dysponowała, a od 1758 roku czerpała zyski z ich dzierżawy[20]. Ponieważ w trakcie trwania małżeństwa Radziwiłłów Czapscy corocznie wypłacali Hieronimowi Florianowi 20 tysięcy złotych sumy posagowej, po rozwodzie Radziwiłł został zobowiązany do zwrotu otrzymanych pieniędzy (122 680 złotych). Sumę tę zwrócił Magdalenie w latach 1754–1760[21] Ludwik de Riancour, biskup i kanonik gnieźnieński, który kupił od Radziwiłła dobra newelskie obciążone zobowiązaniem na jej rzecz[22].

Magdalena Radziwiłłowa tuż po rozwodzie dysponowała dobrami ziemskimi (które od 1758 roku zapewniały jej stały dochód z dzierżawy) oraz wypłatami dość znacznych sum z tytułu rozliczeń z byłym mężem. Co więcej, inwestowała pieniądze, dzierżawiąc w 1762 roku od magistratu Warszawy na lat 20 tzw. Kępę Polkowską (dwie wyspy na Wiśle, ciągnące się od wsi Polkowa do miasta)[23].

---

[19] Por. I. Kulesza-Wroniecka, op. cit., s. 133–134; T. Zielińska, op. cit., s. 106.

[20] Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 380, k. 1. W 1758 r. oddała w dzierżawę Tomaszowi Czapskiemu majątek za kwotę „pięć tysięcy złotych dobrej monety". Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 380, k. 5. Prawdopodobnie przez pierwsze lata po rozwodzie próbowała samodzielnie zarządzać majątkiem Gołębiewo. Por. List Magdaleny Radziwiłłowej do Michała Kazimierza Radziwiłła z 5 września 1752 r. Por. AGAD, *Archiwum Radziwiłłowskie*, dział IV, sygn. 705, k. 12–15.

[21] Por. AGAD, *Archiwum Radziwiłłowskie*, dział XI, sygn. 142, k. 125–131.

[22] Por. ibidem, k. 121–123.

[23] Dzierżawa tego atrakcyjnego dla rozrastającej się stolicy terenu kosztowała Magdalenę 400 złotych rocznie. Nie wiadomo, jakie budynki księżna postawiła na tym terenie i czy czerpała z tego jakieś korzyści. Por. A. Wejnert: *Opis historyczny trzech kęp na Wiśle pod Warszawą*, Warszawa 1850, s. 9–11.

3. Majątek ruchomy Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej

Mając na uwadze bogatą literaturę w zakresie analizy inwentarzy pośmiertnych[24], przyjrzyjmy się przedmiotom pozostawionym przez Magdalenę z Czapskich Radziwiłłową.

Inwentarz majątku ruchomego Magdaleny Radziwiłłowej zachował się, jak wspomniano, w dwóch wersjach. Generalnie treść obydwu dokumentów jest taka sama. Spis przedmiotów w mieszkaniu Ludwika de Fonty zawiera dodatkowo opis przedmiotów należących wyłącznie do niego i wyłączonych z masy spadkowej po Magdalenie Radziwiłłowej.

Inwentarz przedmiotów po Magdalenie powstał częściowo w oparciu o porządek topograficzny, a więc spisujący notowali po kolei co znajduje się w kolejnych kufrach; częściowo posługiwano się klasyfikacją rodzajową, wyodrębniając takie grupy przedmiotów jak „Porcelana Saska" czy „Szkło".

W osobnym rejestrze opisano należące do Magdaleny klejnoty, które w chwili jej śmierci znajdowały się w Wilnie u biskupa Ignacego Massalskiego. Magdalena przekazała owe kosztowności bratu biskupa — Józefowi Massalskiemu, podskarbiemu nadwornemu Wielkiego Księstwa Litewskiego — pod zastaw pożyczki[25]. Dnia 7 stycznia 1766 roku biskup kazał sporządzić na polecenie siostry Magdaleny, Rozalii Ewy Czapskiej, ich wycenę[26]. Według tego drobiazgowego opisu, Magdalena posiadała: osiem diamentowych róż; brylantową ozdobę w formie bukietu; parę diamentowych kolczyków, z których każdy składał się z trzech gruszek; siedem diamentowych szpilek, diamentową egretę w formie kokardy; diamentową egretę z bukiecikiem. Prawdopodobnie ten zestaw klejnotów stanowił pozostałość jej wyprawy ślubnej. Porównując ten zestaw ze spisem klejnotów w wyprawie jej siostry Rozalii Ewy[27] i zakładając, że obie siostry otrzymały porównywalne kosztowności, wydaje się, że w chwili ślubu Magdalena posiadała zdecydowanie więcej precjozów. Także w porównaniu z zestawami klejnotów

---

[24] Por. przede wszystkim: D. Główka, A. Klonder: *Inwentarze mienia w badaniach kultury Europy od średniowiecza po nowożytność*, w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 2 (2003), s. 157–174; A. Pośpiech: *Pułapka oczywistości. Pośmiertne spisy ruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII wieku*, Warszawa 1992; J. Dumanowski: *Świat rzeczy szlachty wielkopolskiej w XVIII wieku*, Toruń 2006 (w nich podana obszerna literatura przedmiotu).

[25] Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 288, k. 20–21. Magdalena pożyczyła od Massalskiego następujące sumy: 4 700 złotych polskich, 13 700 złotych polskich i 500 czerwonych złotych.

[26] Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 290, [s.p.], sygn. 380, [s.p.].

[27] Por. A.R. Chodyński, op. cit., s. 282–283. W klejnotach pozostałych po Magdalenie uderza zwłaszcza brak jakiegokolwiek naszyjnika oraz pierścionków.

przedstawicieli rodów magnackich (np. Radziwiłłów)[28] zbiór Magdaleny był dość skromny.

Garderoba Magdaleny Radziwiłłowej składała się z 18 różnego rodzaju sukien, 14 bawetów, trzech salop, siedmiu kornetów, sześciu kwefów, pięciu mantyli, pojedynczych egzemplarzy innych strojów, bogatego zestawu bielizny[29] i koronek. Z futer Magdalena posiadała krzyżaki, pięć sztuk długich i pięć krótkich sobolów, kontusz podszyty sobolami, „kawałki futra gronostajowego". Poza tym w inwentarzu uwzględniono jedną kołdrę, zagłówek łóżka oraz firany i firanki.

W inwentarzu znalazły się również meble, choć ta nazwa — rozpowszechniona dopiero w drugiej połowie XVIII wieku[30] — nie występuje w spisie. Pod pojęciem meble można jednak zakwalifikować co najmniej 18 pozycji z inwentarza ruchomości po Magdalenie Radziwiłłowej, m.in. toaletkę, komody, stoły, kanapę, krzesła.

Inwentarz rzeczy Magdaleny wskazuje również, że posiadała ona przedmioty modne w połowie XVIII wieku. Spis saskiej porcelany zawiera 31 pozycji, wśród których obok przedmiotów użytkowych (przede wszystkim garnituru do kawy), znalazły się również bliżej nieokreślone porcelanowe figurki („7 porcelanowych figur, ósma jest stłuczona", „trzy większe figury białe, w tem jedna mniejsza", „6 kamiennych figurków, siódma na trzy kawałki stłuczona", „do trzech figurek są 3 kamienne postumenta") oraz „dwa kwiaty porcelanowe", „obraz alabastrowy szerokości 3 kroków", „trzy chińskie koszyki"[31].

W inwentarzu występują również inne przedmioty określane jako „chińskie". Choć przymiotnik ten nie oznaczał azjatyckiego pochodzenia rzeczy, wskazywał, że Magdalena posiadała przedmioty zyskujące na popularności wśród elit Rzeczpospolitej połowy wieku XVIII[32]. Oprócz porcelanowych

---

[28] Por. E. Letkiewicz: *Klejnoty w osiemnastowiecznej Polsce*, Lublin 2011, s. 287–288.

[29] Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 288. W kufrze z bielizną wymieniono 25 pozycji, m.in. osiem tuzinów i sześć koszul z holenderskiego płótna, siedem prześcieradeł z płótna holenderskiego, 11 kamizelek nocnych, cztery powłoki z płótna holenderskiego, 24 poszewki na poduszki z płótna holenderskiego, ponad 50 różnego rodzaju chustek, 15 obrusów, pięć tuzinów serwet, 26 par różnych mankietów, 23 czepki, 11 par pończoch.

[30] Por. J. Dumanowski, op. cit., s. 47–49.

[31] APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 290, [s.p.].

[32] Por. J. Tazbir: *Moda na chińszczyznę w Europie XVIII wieku*, w: „Przegląd Orientalistyczny", 3–4 (1998), s. 173–185; I. Kopania: *Osóbka Chynska Miedziana Mała. Pokoje chińskie w Rzeczypospolitej XVIII w. a wnętrza pałacu w Szymanowie Barbary z Duninów Sanguszkowej*, w: „Barok. Historia — literatura — sztuka", 29 (2008), s. 111–123; A.J. Kasprzak, S.S. Mieleszkiewicz: *„Chińska robota" w inwentarzach pałacu w Białej Podlaskiej i zamku w Nieświeżu z 1764 r.*, w: J. Wasilewska (red.): *Sztuka Chin*, Warszawa 2009, s. 261–276.

wyrobów, w inwentarzu określono jako „chińskie" dwie szkatuły, parawan i dwa stoliki.

Skromny zbiór obrazów Magdaleny Radziwiłłowej składał się z trzech portretów (ojca, byłego męża i własnego) i ośmiu pejzaży. Landszafty opisano bardzo skrótowo: „landszaft w czarnych ramach chińskim malowaniem, na którym krucyfiks na drzewie odmalowany jest złamany", „6 lakierowanych landszaftów małych", „landszaft wielki spalierowy"[33].

W inwentarzu przedmiotów Magdaleny przykuwają uwagę książki. Jest to zbiór 112 woluminów, określony w spisie jako „Biblioteka"[34]. Inwentaryzujący niestety nie opisali szczegółowo książek zmarłej księżnej. Określono jedynie język i oprawę tomów. Wiadomo więc, że Magdalena posiadała:

> 8 ksiąg francuskich in folio nieoprawnych, 3 w skórę oprawione, 2 niemieckie, jedna w języku włoskim, 6 ksiąg francuskich in parvo, jedna włoska w papier oprawna, 10 ksiąg włoskich in octavo w papier oprawionych, 45 książek francuskich w papier oprawionych, 26 francuskich książek w skórę oprawionych, 12 ksiąg pisanych i drukowanych w języku polskim w skórę oprawionych[35].

Informacja o „księgach pisanych" może sugerować, że Magdalena prowadziła jakieś zapiski. Wielkość biblioteczki wskazuje, że posiadała ona dość przeciętny jak na możliwości i zainteresowania magnatek księgozbiór[36]. Zwraca uwagę zdecydowana dominacja w biblioteczce książek francuskich (85 tomów).

Inwentarz zawierał również takie pozycje jak: sklep („dwa pełne okcesty francuskiego wina, półtorej beczki syropu, łaska jedna spirytusu gorzałczanego"), kuchnia (wyposażenie kuchenne) oraz pojazdy (kolaska, phaton i dwa wozy).

---

[33] APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 290, [s.p.].

[34] Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 290, [s.p.], „Die Biblioteque". W spisie przedmiotów znalezionych w mieszkaniu Ludwika de Fonty wskazano, że książki znajdowały się w osobnym kufrze. Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 288, k. 12.

[35] APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 290, [s.p.], „Die Biblioteque".

[36] Por. B. Judkowiak: *Formacja umysłowa sawantki połowy wieku (świat książek i środowisko literackie Franciszki Urszuli Radziwiłłowej)*, w: T. Kostkiewiczowa (red.): *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, Wrocław 1992, s. 147–161; H. Wolska: *Księgozbiór Konstancji Sapieżyny w świetle inwentarza z 1757 roku*, w: „Z Badań nad Księgozbiorami Historycznymi", 2 (1976), s. 133–154; B. Popiołek: *Zainteresowania bibliofilskie Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, w: „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historyczne", 167 (1995), s. 45–53; S. Wójcikowa: *Biblioteka Mokotowska ks. Izabelli Lubomirskiej*, w: „Rocznik Warszawski", 16 (1981), s. 361–383.

4. Losy przedmiotów z majątku Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej

Zgodnie z obowiązującym prawem, po bezpotomnej śmierci kobiety posag wracał do jej rodziców bądź rodzeństwa[37]. Roszczenia przysługiwały więc braciom i siostrze Magdaleny. Majątek ruchomy Magdaleny Radziwiłłowej zaraz po jej śmierci zabezpieczyli krewni. Ruchomości przewieziono do warszawskiego pałacu Tomasza Czapskiego, brata Magdaleny, gdzie zostały one zinwentaryzowane 19 marca 1763 roku[38].

Część kufrów Magdaleny znajdowała się w mieszkaniu Ludwika de Fonty. Nie do końca jest jasne, dlaczego tam trafiły[39]. O Ludwiku de Fonty niewiele wiadomo. W 1758 roku został dworzaninem królewskim, był generał-adiutantem hetmana wielkiego litewskiego, a w 1763 roku został podpułkownikiem wojsk litewskich[40]. Wiadomo, że Magdalena odstąpiła wspomnianą wcześniej Kępę Polkowską na Wiśle właśnie jemu[41]. Trudno jednak spekulować o charakterze łączących ich relacji. W wyniku ostatecznych rozliczeń pomiędzy sukcesorami Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej jej majątek nieruchomy o wartości 300 000 złotych odziedziczyli Tomasz Czapski i Rozalia Ewa Czapska.

Rozalia Ewa w 1766 roku wykupiła ponadto od biskupa Massalskiego klejnoty zmarłej siostry. Aby otrzymać klejnoty wycenione przez wileńskich złotników na 3 480 złotych polskich[42], wykupiła długi zmarłej siostry o wartości 18 900 złotych. Determinacja Rozalii Ewy wynikała z przeznaczenia wykupionych precjozów. Te klejnoty bowiem oraz biżuteria pochodząca z jej pierwszej wyprawy ślubnej[43] stały się podstawą wyprawy ślubnej jej córki — Konstancji z Czapskich. Konstancja poślubiła Maksymiliana Mielżyńskiego dnia 28 listopada 1771 roku[44], wnosząc

---

[37] Por. I. Kulesza-Wroniecka, op. cit., s. 23.

[38] Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 290, [s.p.].

[39] Inwentaryzujący majątek Magdaleny (poseł ziemski Krzysztof Potrykowski, p. Rożański i Mikołaj Dobrowolski) 14 marca 1763 r. zostali posłani do spisania rzeczy w stancji p. Ludwika de Fonty „pod pieczęcią JW. Pana Chodkiewicza zastałych". Słowa te wskazują, że Jan Chodkiewicz (siostrzeniec Magdaleny) część jej przedmiotów przewiózł do pałacu Tomasza Czapskiego, część do mieszkania Ludwika de Fonty. Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 288, k. 14.

[40] Por. S. Uruski: *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 4, Warszawa 1907, s. 47.

[41] Por. A. Wejnert, op. cit., s. 14.

[42] Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 290, [s.p.].

[43] Por. APP, *Majątek Pawłowice*, sygn. 46, k. 5.

[44] Por. K. Kłudkiewicz: *Mieszkanki pawłowickiego pałacu. Szkic o hrabinach Mielżyńskich*, w: M. Małkus, K. Szymańska (red.): *Conjux, mater, filia, soror propinqua, civis… Kobieta*

w swojej wyprawie ślubnej klejnoty matki i ciotki Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej.

Dalsze losy klejnotów Magdaleny Radziwiłłowej pozostają nieznane. Prawdopodobnie weszły w skład wypraw ślubnych kolejnych panien z rodu Mielżyńskich. Na początku XX wieku z całą pewnością nie było ich już w pałacu Mielżyńskich w Pawłowicach. Można dojść do takiego wniosku, porównując spis klejnotów Magdaleny ze spisami kosztowności z lat 1927 i 1933[45]. Choć inwentarze powstałe w XX wieku nie są tak drobiazgowe w opisie jak spis klejnotów Magdaleny, można założyć, że żaden z wymienionych w nich klejnotów nie odpowiada kosztownościom opisanym po śmierci Radziwiłłowej.

5. Podsumowanie

Choć po rozwodzie Magdalena z Czapskich Radziwiłłowa czerpała dochody z dzierżawy dóbr posagowych oraz otrzymała dość znaczne sumy z tytułu rozliczeń z byłym mężem, jej majątek ruchomy w chwili jej śmierci można ocenić jako przeciętne wyposażenie domu szlachcianki w połowie XVIII wieku. Trudno w tym przypadku mówić o majątku magnackim. Zważywszy na dość wysokie i stabilne uposażenie Magdaleny po rozwodzie, spis jej ruchomości nie epatuje bogactwem ani przepychem. Znajdowały się w nim i przedmioty zużyte (na przykład „stare suknie", „stolik złamany", „blat starty"), i bogaty zestaw nowej bielizny. Z kart inwentarza wyłania się więc obraz niespełna czterdziestoletniej kobiety, która dba o swoje podstawowe potrzeby, zwłaszcza w zakresie garderoby, otacza się przedmiotami modnymi, czytuje książki, ale nie żyje w luksusie. Brak w tym spisie kosztowności oraz fakt, że przed śmiercią Magdalena Radziwiłłowa zastawiła swoją biżuterię, pozwala domniemywać kłopotów finansowych, które spotkały ją pod koniec życia. Precjoza Magdaleny miały jednak symboliczne znaczenie dla jej siostry Rozalii Ewy Czapskiej, która przekazując je swojej córce, uczyniła z nich rodową biżuterię potomkiń Konstancji z Czapskich Mielżyńskiej.

---

na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-śląskim, Leszno/Wschowa 2016, s. 225–248. Mąż Konstancji, Maksymilian Mielżyński, procesował się z Czapskimi o prawo do spadku po Magdalenie Radziwiłłowej.

[45] Por. K. Kłudkiewicz: *Mielżyńscy w Pawłowicach — zbiory dzieł sztuki w pałacu od końca XVIII do początku XX wieku*, w: P. Klint, M. Małkus, K. Szymańska (red.): *Rycerze — szlachta — ziemianie. Szlachetnie urodzeni na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-śląskim*, Wschowa/Leszno 2014, s. 112–113.

Bibliografia

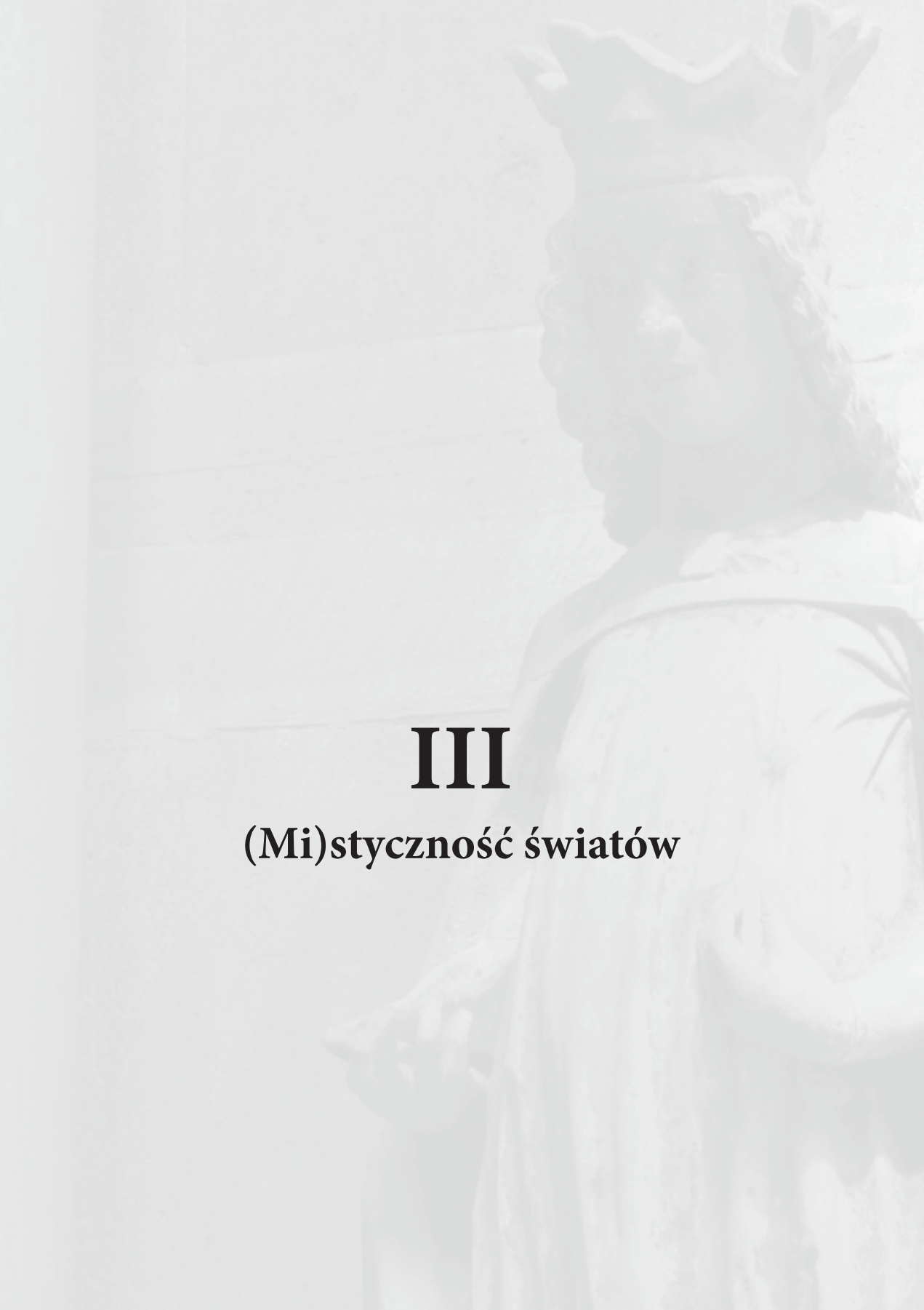
Źródła

– Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, *Archiwum Radziwiłłowskie*, dział XI, sygn. 142, dział IV, sygn. 705.
– Archiwum Państwowe w Poznaniu, *Majątek Pawłowice*, sygn. 288, 290, 380, 348.

Opracowania

– Bartoszewicz, Julian: *Zamek Bialski*, cz. 2, Warszawa [s.a.].
– Bieńkowska, Irena: *Wzmianki o balecie egzotycznym na dworze Hieronima Floriana Radziwiłła*, w: „Barok. Historia — literatura — sztuka", 32 (2008), s. 189–202.
– Chodyński, Antoni Romuald: *Obyczajowość polska w świetle inwentarzy Czapskich herbu Leliwa z pierwszej połowy XVIII wieku*, w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 1 (2003), s. 277–290.
– Dumanowski, Jarosław: *Świat rzeczy szlachty wielkopolskiej w XVIII wieku*, Toruń 2006.
– Główka Dariusz; Klonder, Andrzej: *Inwentarze mienia w badaniach kultury Europy od średniowiecza po nowożytność*, w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 2 (2003), s. 157–174.
– Judkowiak, Barbara: *Formacja umysłowa sawantki połowy wieku (świat książek i środowisko literackie Franciszki Urszuli Radziwiłłowej),* w: T. Kostkiewiczowa (red.): *Kultura literacka połowy XVIII wieku w Polsce. Studia i szkice*, Wrocław 1992, s. 147–161.
– Jurkowska, Hanna: *Bazyliszek prawdziwy, jednorożcowych rogów dwa, zasuszony w całości krokodyl… Zwierzęce kurioza Hieronima Floriana Radziwiłła*, w: R. Chymkowski, A. Jaroszuk (red.): *Pongo*, t. 4: *Ludzie i zwierzęta,* Warszawa 2014, s. 227–235.
– Kasprzak, Aleksandra J.; Mieleszkiewicz, Stanisław Stefan: *„Chińska robota" w inwentarzach pałacu w Białej Podlaskiej i zamku w Nieświeżu z 1764 roku,* w: J. Wasilewska (red.): *Sztuka Chin,* Warszawa 2009, s. 261–276.
– Kłudkiewicz, Kamila: *Mielżyńscy w Pawłowicach — zbiory dzieł sztuki w pałacu od końca XVIII do początku XX wieku,* w: P. Klint, M. Małkus, K. Szymańska (red.): *Rycerze — szlachta — ziemianie. Szlachetnie urodzeni na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-śląskim,* Wschowa/Leszno 2014, s. 109–132.
– Kłudkiewicz, Kamila: *Mieszkanki pawłowickiego pałacu. Szkic o hrabinach Mielżyńskich,* w: M. Małkus, K. Szymańska (red.): *Conjux, mater, filia, soror propinqua, civis… Kobieta na ziemi wschowskiej i pograniczu wielkopolsko-śląskim*, Leszno/Wschowa 2016 s. 225–248.
– Kopania, Izabela: *Osóbka Chynska Miedziana Mała. Pokoje chińskie w Rzeczypospolitej XVIII w. a wnętrza pałacu w Szymanowie Barbary z Duninów Sanguszkowej*, w: „Barok. Historia — literatura — sztuka", 29 (2008), s. 111–123.
– Kulesza-Wroniecka Iwona: *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku*, Poznań/Wrocław 2002.
– Letkiewicz, Ewa: *Klejnoty w osiemnastowiecznej Polsce*, Lublin 2011.
– Maciejewska, Iwona; Zawilska, Katarzyna: *„…bo dokond bys obrocił twoie drogi Ja choc piechotą wszędzie za Tobą bym poszła". O języku wyznań miłosnych Magdaleny z Czapskich Radziwiłłowej*, w: „Barok. Historia — literatura — sztuka", 36 (2011), s. 220–234.

– Maciejewska, Iwona; Zawilska, Katarzyna: *Magdalena z Czapskich Radziwiłłowa — potulna żona czy mistrzyni intrygi?*, w: B. Walęciak-Dejneka, J. Posłuszna (red.): *Niepokorne. Konstrukcje kobiece w literaturze*, Kraków 2014, s. 34–45.
– Popiołek, Bożena: *Kobiecy świat w czasach Augusta II. Studia nad mentalnością kobiet z kręgów szlacheckich*, Kraków 2003.
– Popiołek, Bożena: *Zainteresowania bibliofilskie Elżbiety z Lubomirskich Sieniawskiej, kasztelanowej krakowskiej*, w: „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Krakowie. Prace Historyczne", 167 (1995), s. 45–53.
– Pośpiech Andrzej: *Pułapka oczywistości. Pośmiertne spisy ruchomości szlachty wielkopolskiej z XVII wieku*, Warszawa 1992.
– Sajkowski, Alojzy: *Staropolska miłość z dawnych listów i pamiętników*, Poznań 1981.
– Tazbir, Janusz: *Moda na chińszczyznę w Europie XVIII wieku*, w: „Przegląd Orientalistyczny", 3–4 (1998), s.173–185.
– Uruski, Seweryn: *Rodzina. Herbarz szlachty polskiej*, t. 4, Warszawa 1907.
– Walczak, Elżbieta: *Kariera rodu Czapskich w XVI–XVIII wieku*, w: „Rocznik Gdański", 56 (1996), 1, s. 65–84.
– Wejnert, Aleksander: *Opis historyczny trzech kęp na Wiśle pod Warszawą*, Warszawa 1850.
– Wolska, Hanna: *Księgozbiór Konstancji Sapieżyny w świetle inwentarza z 1757 roku*, w: „Z Badań nad Księgozbiorami Historycznymi", 2 (1976), s. 133–154.
– Wójcikowa, Stefania: *Biblioteka Mokotowska ks. Izabelli Lubomirskiej*, w: „Rocznik Warszawski", 16 (1981), s. 361–383.
– Zielińska, Teresa: *Magnateria polska epoki saskiej. Funkcje urzędów i królewszczyzn w procesie przeobrażeń warstwy społecznej*, Wrocław/Warszawa 1977.



III

(Mi)styczność światów

Marzena Górecka

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Filologii Germańskiej

Mistyczki z Helfty — ich dzieło i wpływ na europejską kulturę duchową

The Women Mystics of Helfta — Their Legacy and Impact on the European Spiritual Culture

When the uneasy and violent period of *Great Interregnum* — notorious for its wars, conquests, cultural, moral and religious decay — came to its end, more and more people in Europe started seeking authentic evangelical life, which then inspired their followers. It was the 13th century in particular when new saint reformers, theologians, charismatics and mystics lived — among them women mystics. Of particular import in this context are the three following German mystics: Mechtild of Hackeborn, Gertrude the Great and Mechtild of Magdeburg. They all lived and worked in the convent of Helfta, hitherto considered the Queen of German Convents, the greatest centre of medieval female culture and the best-known convent in the history of Europe. Forlorn for long, the three woman mystics, who died recognized publicly as saints, come back in the 21st century with their message of God's Love revealed through the Sacred Heart of Jesus. Contrary to what is argued in scientific and popular works as well as on the Internet websites, these three medieval mystics were the original initiators of the cult of the Sacred Heart of Jesus, which is flourishing now.

Keywords: medieval female mystics, cult of the Sacred Heart of Jesus, the convent of Helfta, European spiritual culture, German religious literature

Słowa kluczowe: średniowieczna mistyka kobiet, kult serca Jezusa, klasztor żeński Helfta, europejska kultura duchowa, niemiecka literatura religijna

1. Wstęp

W XXVIII pieśni z drugiej części tryptyku Dantego Alighieri *Boska Komedia* (1308–1321) pt. *Czyściec* młoda „rozśpiewana i zbierająca spośród kwiatów kwiecie”[1] niewiasta o imieniu Matylda pełni funkcję strażniczki Ziemskiego

[1] D. Alighieri: *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1959, s. 301.

Raju, zaś w XXXIII pieśni ta sama kobieta o „głosie najsłodszym”[2] jest tą, która „zanurza poetę w Eunoe, rzece pamięci dobrych uczynków […], skąd poeta wychodzi czysty i »zdolny wylecieć na gwiazdy«”[3]. Niezależnie od toczących się do dziś naukowych sporów o to, czy aluzja do najsłodszego głosu Matyldy wskazuje na Mechtyldę z Hackeborn, która śpiewając w chórze klasztornym wzbudzała swym głosem podziw wielu słuchaczy[4], czy też kreując literacką Matyldę autor poetyckiej katabazy miał na myśli raczej beginkę Mechtyldę z Magdeburga ze względu na zbieżność jego Ziemskiego Raju z objawieniem zawartym w siódmej księdze jej autobiograficznego dzieła *Ein vliessendes lieht der gotheit* [*Strumień światła boskości*][5], którą uwidacznia rozdział 57[6], nie ulega wątpliwości, że już sama wzmianka włoskiego poety potwierdza, iż chodzi tu o postać wyjątkową, znaną i poważaną w ówczesnej Europie.

Znaczenie Mechtyldy z Hackeborn (1241–1299) podkreślił na początku XXI wieku sam Benedykt XVI, najwybitniejszy teolog XX wieku, przedstawiając podczas audiencji generalnej w dniu 29 września 2010 roku tę wielką postać „obdarzoną wybitnymi cechami naturalnymi i duchowymi, takimi jak mądrość, inteligencja i dar mistycznej kontemplacji”[7]. W tym samym przemówieniu papież wskazał jeszcze na trzy inne wielkie postacie kobiece związane z klasztorem Helfta, położonym na południe od Eisleben w Saksonii-Anhalt: Gertrudę z Hackeborn (1231–1291), Gertrudę Wielką z Helfty (1256–1301)

---

[2] Ibidem, s. 325.

[3] Ibidem.

[4] Na terenie Niemiec określa się ją do czasów współczesnych jako „słowik Chrystusa”, zob. http://www.tdh-online.de/archiv_1996_bis_2007/artikel/4926.php (dostęp: 10.12.2016).

[5] Dolnoniemiecki oryginał tego tekstu nie został zachowany. Posiadamy jedynie jego alemański przekład, który powstał w latach 1343–1345 w Bazylei w kręgu Heinricha z Nördlingen. Rękopis przechowywany po dziś dzień jako Codex Einsidlensis 277 w bibliotece klasztornej w Einsiedeln. Istnieje wiele współczesnych przekładów dzieła na język niemiecki; najważniejszy z nich stanowi edycja krytyczna: *Mechthild von Magdeburg, Das fließende Licht der Gottheit*, Nach der Einsiedler Handschrift in kritischem Vergleich mit der gesamten Überlieferung, red. H. Neumann, G. Vollmann-Profe, t. 1: *Text*, München/Zürich 1990.

[6] Badacze opowiadają się w większości za pierwszą hipotezą. J. Schuck w pracy *Geschichte der Kirche Christi*, Würzburg 1949, s. 385, jak również wielu innych teologów, pozostaje na stanowisku, iż to Mechtylda z Hackeborn została umieszczona w *Boskiej Komedii* przez Dantego. Za miejscem Mechtyldy z Hackeborn w *Boskiej Komedii* świadczyć może także jeszcze jeden, niezauważany dotychczas fakt, a mianowicie tytułowanie przez Dantego tej samej osoby, czyli wspomnianej w XXXIII pieśni Mechtyldy, w innych miejscach tego wielkiego dzieła jako *Pani*. Określenia takiego używano w klasztorze Helfta, jak również w innych klasztorach, w odniesieniu do Matki Przełożonej. Właśnie w ten sposób jako „Domna” św. Gertruda z Helfty określa swoją przełożoną i kantorkę, św. Mechtyldę z Hackeborn w *Zwiastunie Bożej Miłości*.

[7] http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/audiencje/ag_29092010.html (dostęp: 10.12.2016).

i wspomnianą już Mechtyldę z Magdeburga (1208–1282/1294), stwierdzając, iż te „cztery wielkie kobiety — dwie Gertrudy i dwie Mechtyldy", określane jeszcze za życia jako święte, „stały się chlubą monastycyzmu na ziemiach niemieckich"[8].

Z uwagi na fakt, iż mistyczki z Helfty są w Polsce i poza jej granicami przedmiotem badań głównie historyków Kościoła oraz teologów duchowości[9], zaś w badaniach literaturo- i kulturoznawców są one albo wcale nieuwzględniane, albo traktowane marginalnie, celem tego artykułu jest ich przedstawienie z perspektywy spuścizny literackiej oraz jej wkładu w europejską kulturę duchową, a konkretnie w zainicjowany przez nie kult Serca Jezusowego. Ten cel i fokus określają jednocześnie metodę badawczą i strukturę artykułu: po naszkicowaniu życia i twórczości mniszek z Helfty, podkreślającym cechy wspólne i różnice między nimi, zostanie naświetlona chrystocentryczna myśl ich pism, reprezentująca żywy w całej ówczesnej Europie nurt mistyki afektywnej, zwanej również miłosną czy też oblubieńczą.

2. Szkic biograficzny

Wszystkie cztery średniowieczne niemieckie benedyktynki żyjące według reguły cystersów, rodzone siostry Gertruda i Mechtylda z Hackeborn oraz Gertruda Wielka i Mechtylda z Magdeburga, które zamieszkiwały w tym samym czasie w klasztorze zamkowym Helfta, ufundowanym i założonym przez hrabiego Burcharda z Mansfeld, były wybitnie utalentowane i otrzymały zgodnie z benedyktyńską zasadą *in virtutibus et litteris* (w cnotach i wiedzy) staranne wykształcenie. Wszystkie one pochodziły z arystokratycznych rodzin i ukończyły najpierw szkoły klasztorne, a następnie studia sztuk wyzwolonych; Mechtylda z Hackeborn otrzymała ponadto staranną edukację muzyczną. Mechtylda z Hackeborn i Gertruda Wielka zawdzięczają swoje wykształcenie w ogromnej mierze wszechstronnie wykształconej i patrzącej daleko w przyszłość współsiostrze i opatce klasztoru Gertrudzie z Hackeborn, która zarządzała klasztorem Helfta pod wezwaniem Najświętszej Maryi Panny w latach 1251–1291, określanych przez badaczy jako złota era konwentu[10]. To właśnie za czasów sprawowania przez nią pieczy nad

[8] Ibidem.

[9] Historyczno-biograficzny rys wszystkich czterech postaci przedstawia artykuł M. Kowalczyk: *Cztery mistyczki, dwa imiona i jeden klasztor*, w: „Studia Warmińskie", 46 (2009), s. 295–306, a także monografia J. Misiurka: *Wielkie mistyczki Kościoła*, Lublin 1999, zwłaszcza s. 39–55.

[10] Por. H. Keul: *Verschwiegene Gottesrede. Die Mystik der Begine Mechthild von Magdeburg*, Innsbruck/Wien 2004, s. 203.

zgromadzeniem w Helfcie konwent uzyskał patronat nad dziesięcioma kościołami w okolicy, dla których mniszki pracujące w skryptorium kopiowały oraz zdobiły księgi liturgiczne, Biblię oraz pisma Ojców Kościoła. Już ten fakt uwidacznia, że siostry pilnie pielęgnowały nie tylko pobożność, lecz także sztukę, liturgię oraz studium literackie: zachęcane przez samą opatkę czytały dzieła Augustyna, Hieronima, Grzegorza Wielkiego, Hugona od św. Wiktora, Alberta Wielkiego, Bedy i Bernarda z Clairvaux. Gertrudzie z Hackeborn klasztor w Helfcie zawdzięcza również rozkwit pod względem edukacji, do czego w dużej mierze przyczyniło się zatrudnienie w przyklasztornej szkole najlepszych nauczycieli, lektorów i teologów, a także założenie szkoły śpiewu, którymi kierowali bracia pierwszej ksieni Kunegundy: Ludwik i Albert von Halberstadt[11].

Ważne funkcje w klasztorze pełniły również Mechtylda z Hackeborn i Gertruda Wielka. Pierwsza z nich dzięki swym predyspozycjom intelektualnym i artystycznym przez 30 lat, od roku 1261 do 1291, prowadziła szkołę klasztorną jako *magistra* i *cantrix*, zaś Getruda Wielka, która została oddana do klasztoru na wychowanie jako pięcioletnie dziecko, przekładała teksty biblijne oraz pisma i komentarze różnych autorów. Mechtylda z Magdeburga, która przybyła do klasztoru w wieku sędziwym, ubogacała swoje współsiostry ogromną uniwersalną erudycją i warsztatem literackim.

Intensywne, a także na drodze intelektualnego poznania i kontemplacji pogłębione życie duchowe mniszek z Helfty przyczyniło się do tego, że w drugiej połowie XIII wieku klasztor stał się na zakonnej mapie Niemiec miejscem szczególnym, słynącym z rozkwitającej tam mistyki oblubieńczej, zapisywanej bądź przez same mistyczki, bądź przez osoby trzecie, współsiostry lub współbraci dominikanów, sprawujących nad zakonem kuratelę.

3. Dzieła literackie

Dzieła literackie mistyczek z Helfty mają odmienną genezę. Mechtylda z Hackeborn zaczęła dostępować szczególnych przeżyć bliskości Boga w formie audycji, tzn. objawień słyszalnych akustycznie bądź wewnętrznie, lub wizji, tzn. objawień widzianych w ekstatycznym uniesieniu, od pięćdziesiątego roku życia, czyli od roku 1291, po tym, jak zapadła na ciężką chorobę i na jej skutek do końca swego życia została przykuta do łóżka. Duchowe relacje Mechtyldy zostały spisane na polecenie następczyni Gertrudy

[11] Por. M. Borkowska: *Wstęp*, w: Gertruda z Helfty: *Ćwiczenia*, tłum. B. Chądzyńska, Kraków 1999, s. 19–21.

z Hackeborn, trzeciej z kolei opatki klasztoru — Zofii z Kwerfurtu (1292–1303), przez Gertrudę Wielką oraz inne pielęgnujące chorą siostry w książce *Liber specialis gratiae* [*Księga szczególnych łask*][12]. Tekst został zatwierdzony najpierw przez samą jego autorkę, a następnie zaaprobowany teologicznie przez dominikanina Teodoryka z Apoldy[13].

Gertruda Wielka, która swoją pierwszą wizję przeżyła w styczniu 1281 roku, a więc w wieku 25 lat, twierdziła, że swoje przeżycia duchowe spisuje od roku 1289 na polecenie Boga[14]. Tak powstało jej główne dzieło *Legatus divinae pietatis*, którego tytuł w pierwszym przekładzie na język polski brzmi *Herold Bożej łaskawości*[15], a w drugim *Zwiastun Bożej Miłości*[16]. Objawienia mistycznej Gertrudy Wielkiej są mocno zakorzenione w liturgii, Piśmie Świętym i rozważaniu Męki Pańskiej. Układ dzieła sugeruje, iż bezpośrednio po zgonie autorki redagująca siostra dopisała stanowiący dziś Księgę Pierwszą wstęp oraz przychylne opinie teologów oceniających pisma zmarłej mistyczki.

Beginka Mechtylda z Magdeburga, która przybyła do klasztoru Helfta jako ostatnia, w roku 1270, w wieku przeszło sześćdziesięciu lat[17], pozostawiła po sobie pokaźne dzieło zatytułowane *Das fließende Licht der Gottheit* [*Strumień światła boskości*][18]. Mechtylda zaczęła spisywać swoje przeżycia mistyczne w roku 1250 za namową jej spowiednika, dominikanina Henryka z Halle, w rodzimym języku dolnoniemieckim, wykorzystując przy tym bogaty warsztat literacki. W celu wyrażenia niewyrażalnych treści duchowych, choćby mistycznych zaślubin z Bogiem, posługiwała się ona zarówno prozą, jak i wierszem, konwencjonalnymi obrazami, frazeologią miłości dworskiej oraz erotycznymi zmysłowymi metaforami zaczerpniętymi głównie ze starotestamentowej *Pieśni nad Pieśniami*[19].

---

[12] Pierwszy i do tej pory jedyny przekład na język polski pt. *Zwierciadło duchowej łaski* pióra Jakuba Gawatha został opublikowany we Lwowie w 1745 r.

[13] Więcej na ten temat zob. M. Kowalczyk: *Życie i myśl religijna św. Mechtyldy von Hackeborn*, Poznań 2011, szczególnie s. 99–106.

[14] Por. Gertruda z Helfty: *Zwiastun Bożej Miłości*, t. 1, tłum. B. Chądzińska, E. Kedziorek, Kraków 2001, s. 33–34. Według tego wydania dzieło będzie cytowane w tekście.

[15] Por. Gertruda z Helfty: *Herold Bożej łaskawości,* tłum. J. Gawath, Lwów 1648.

[16] Por. przyp. nr 14.

[17] Magdeburska beginka prawdopodobnie była zmuszona do ucieczki ze swego rodzinnego miasta pod wpływem krytykowanego przez nią tamtejszego zdemoralizowanego kleru. Pomógł jej w tym jej rodzony brat dominikanin Balduin. Więcej na ten temat zob. H. Keul, op. cit., s. 191–192.

[18] Mechtylda z Magdeburga: *Spływające światło boskości*, t. 1–2, tłum. J.P. Nowak OFM, Kraków 2004. Według tego przekładu dzieło będzie cytowane w tekście.

[19] Por. F. Beer: *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu*, tłum. A. Branny, Kraków 1996, s. 105–153.

4. Motyw i kult Serca Jezusa

Wszystkie trzy dzieła literackie cechuje (mimo pewnej odmienności na płaszczyźnie genezy, języka zapisu oraz struktury) ten sam niejako „cielesny" chrystocentryzm ze szczególnym zaakcentowaniem — co w wieku XIII stanowiło niezaprzeczalne *novum* — męki Pańskiej oraz wynikającego z niej zainteresowania samym Sercem ukrzyżowanego Jezusa.

To właśnie Mechtylda z Magdeburga, posługując się w swoich pismach alegorycznymi porównaniami ze znanego jej z lat młodości życia dworskiego, opisywała — głównie pod wpływem lektury pism Bernharda z Clairvaux, przede wszystkim jego komentarza do *Sermones in Cantica Canticorum*[20] oraz Anzelma z Canterbury[21] — niepojęte i do końca niewyrażalne tajemnice miłosnego działania Boga w duszy, dążącego do mistycznego zjednoczenia Stwórcy ze swoim stworzeniem. Jej głębokie przeświadczenie o naturalnej przynależności człowieka do Boga, o tym, iż dusza, która wyszła z Boskiego Serca, powinna do niego powrócić, przyczyniło się do dalszego rozwoju doktryny o godności osoby ludzkiej, stworzonej na obraz i podobieństwo Boże. W szczególny sposób zajmowały ją zagadnienia związane z kochającym i cierpiącym Sercem Jezusa: Jego bóle, przebicie włócznią, rany i śmierć na krzyżu znalazły swe pełne uwieńczenie w myśli o chwalebnym Sercu Zbawiciela, który zasiada po prawicy Ojca i jest powszechnym pośrednikiem działań Trójcy Świętej. Mechtylda z Magdeburga jako jedna z pierwszych pisarek w europejskiej literaturze duchowej mówi o objawieniu przebitego włócznią Serca Jezusa, które stało się otwarciem bramy nieba: „Całe ubóstwo i wszystkie wysiłki i mozoły, i wszystkie męczeństwo i pogarda były tylko pukaniem do bramy niebios, aż do tej godziny, w której Krew Mego Serca rozlała się na ziemię: wówczas dopiero Królestwo niebieskie zostało otwarte"[22].

W innym miejscu, a konkretnie w 24. rozdziale 6. księgi, określa ona krew wszystkich męczenników Starego Testamentu, od Abla aż po Jana Chrzciciela, jako Krew Chrystusa, która płynęła z Jego niewinnego Serca

---

[20] Bernhard z Clairvaux: *Sermones in Cantica Canticorum*, w: J.-P. Migne (red.): *Patrologia latina*, t. 183, Paris 1879, s. 785–1197. Więcej na ten temat S. Kędziora: *Nauka św. Bernarda z Clairvaux o mistycznym poznaniu Boga*, Lublin 1971.

[21] Anzelm z Canterbury jako jeden z pierwszych scholastyków dostrzegł w otwartej ranie boku Chrystusa Serce będące żywym symbolem miłości Boga do ludzi, stwierdzając, że Jezus okazuje się słodkim w ranie swego boku. Albowiem przez otwarcie boku zostały nam objawione bogactwa Jego dobroci, tzn. miłość jego serca, względem ludzi, por.: Anzelm z Canterbury: *Meditatione X: De passione Christi*, w: J.-P. Migne (red.): *Patrologia latina*, t. 158, Paris 1864, s. 761–762.

[22] Mechtylda z Magdeburga, op. cit., t. 2, s. 124–125.

i która będzie przelewana za wiarę chrześcijańską aż do dnia ostatecznego[23]. Zdaniem autorki przez przebite na krzyżu Serce Jezusa, będące żywym symbolem miłości Boga do ludzi, Pan objawia bogactwo Swojej dobroci, która w Jego Boskim Sercu zachowana jest dla każdego człowieka. Rozdział 9 trzeciej księgi pt. *O początku wszystkich rzeczy, które Bóg stworzył z miłości* przedstawia rozmowę między Trzema Osobami Trójcy świętej o zamyśle stworzenia człowieka na swoje podobieństwo: Bóg-Ojciec wypowiada do Syna następujące znamienne słowa: „odczuwam wielkie pragnienie w Moim Boskim Sercu i słyszę wołanie miłości. Staniemy się płodni, tak by człowiek mógł odwzajemnić się nam swoją miłością. Stworzę sobie Oblubienicę… Tak dam początek miłości"[24]. W czwartym rozdziale pierwszej księgi Autorka ukazuje duszę pod postacią gorliwie miłującej Boga dziewczyny, która znalazła się na niebiańskim dworze:

> Nie mówi ani słowa, ale pragnie z całych sił Go chwalić. A on, wiedziony wielkim pragnieniem, pokazuje jej swe Boskie Serce. Żarzy się ono jak czerwone złoto w wielkim ogniu. Bóg kładzie duszę na swym jaśniejącym sercu w taki sposób, że On, wielki Bóg, i ona pokorna dzieweczka, obejmują się i stają się jednym, jak woda i wino. Potem ona poddaje się, opada z sił, jest zupełnie wyczerpana. Jego również ogarnia nieprzeparta miłość do niej. A potem ona mówi: „Panie! Ty jesteś moim ukochanym! Moją miłością! Moim płynącym strumieniem! Moim słońcem! A ja jestem twoim zwierciadlanym odbiciem[25].

Przytoczony fragment przepojony jest równoważną miłosną tęsknotą obojga partnerów. Tę naturalną więź i pokrewieństwo ilustruje w doskonały sposób sakramentalny obraz wody i wina, których po zmieszaniu nie można oddzielić, a także obraz lustra i odbijającego się w nim słońca.

Dzieło Mechtyldy z Magdeburga stanowi niejako pierwsze zręby kultu Serca Jezusowego i Miłosierdzia Bożego, który rozwinął się następnie w całym Kościele pod wpływem objawień udzielonych żyjącej w XVII wieku francuskiej mniszce Małgorzacie Marii Alacoque[26].

Składające się z siedmiu rozdziałów dzieło Mechtyldy z Hackeborn *Liber specialis gratiae* [*Dzieło szczególnych łask*], spisane przez Gertrudę Wielką[27], cechuje bardzo żywy stosunek do liturgii oraz zażyła więź z Jezusem, który

---

[23] Por. ibidem, t. 1, s. 37–38.
[24] Ibidem, s. 141.
[25] Ibidem.
[26] Por. P. Dinzelbacher (red.): *Leksykon mistyki*, tłum. B. Widła, Warszawa 2002, s. 182–183.
[27] Części I i VI zostały zredagowane inną ręką w celu przedstawienia cnót Mechtyldy oraz jej siostry Gertrudy.

ofiarowuje jej swe Serce jako miejsce ucieczki — *refugium*: w księdze II, rozdział 22, mistyczka opisuje, jak Jezus ukazuje jej ranę swego Serca, kierując do niej następujące słowa: „Tu wejdź i wytchnij sobie”[28]. Dzieło Mechtyldy zawiera liczne wizje oraz dialogi ze Zbawicielem, pobudzające do miłości i całkowitego oddania się Jego Sercu, oraz pouczające passusy, jak każdy człowiek winien Boskie Serce pozdrawiać, a swoje własne Bogu polecać. W księdze IV, rozdział 10, Zbawiciel, kierując do mistyczki słowa „Czegokolwiek dusza potrzebuje, w Sercu Bożym niech tego szuka”[29], wskazuje na główny element swego posłannictwa, którym jest głoszenie prawdy o Bogu-Ojcu i Jego miłości do stworzenia ukierunkowanej na zbawienie każdego człowieka. Mistyczka opisuje także łaskę „zamiany serc”, w wyniku której „Jego [S]erce staje się ośrodkiem jej życia”[30]. Zwieńczeniem naszkicowanej mistyki serca jest w ujęciu mistyczki akt ofiarowania swego Boskiego serca Zbawicielowi, jakiego dokonała po swoim ostatnim namaszczeniu w dniu 18 października 1299 roku, dokładnie miesiąc przed śmiercią.

Gertruda Wielka wyrażająca — podobnie jak jej poprzedniczki — swoje przeżycia duchowe zgodnie z tradycją mistyki zaślubin, czerpiąc przy tym także z liturgii, głównie z mszy świętej, siłę dla swego życia duchowego, w swoim głównym dziele *Legatus Divinae Pietatis* centralne miejsce przypisywała Chrystusowi — Oblubieńcowi jej duszy, a zwłaszcza jego Boskiemu sercu, określanemu tu metaforycznie jako „jedyny skarbiec Boskości” (III, 25)[31].

W jednej z wizji św. Jan Ewangelista wypowiada do Gertrudy znamienne słowa, że nabożeństwo do Serca Jezusa Bóg zachował na ostateczne czasy, aby starzejący się i stygnący w miłości świat rozgrzał się przez nie na nowo[32]. W księdze III, rozdział 25, Chrystus ukazuje jej swoje Boskie Serce, „trzymając je we własnych rękach niby płonącą lampę”, mówiąc: „Oto stawiam przed oczy twej duszy moje Serce, najczulsze narzędzie Trójcy wiecznie godnej czci […]. Podobnie jak wierny sługa, który zawsze stoi przy swoim panu gotowy na każde jego życzenie, tak moje Serce ciągle będzie przy tobie…”[33]. Niejednokrotnie Chrystus przytulał ją też do „swego serca, tak że jej serce dotykało Jego Boskiego Serca”[34]. Za ukoronowanie dzieła duchowego Gertrudy z Helfty można uznać włączenie do Litanii do Serca Jezusowego — będącego symbolem miłości Boga do ludzi — wezwań, których duża część pochodzi z 65. rozdziału Trzeciej Księgi *Zwiastuna Bożej Miłości*:

---

[28] Cyt. za M. Kowalczyk: *Życie…*, s. 178.
[29] Ibidem, s. 225.
[30] Ibidem, s. 228.
[31] Gertruda z Helfty: *Zwiastun…*, t. 1, s. 227.
[32] Por. ibidem, s. 205.
[33] Ibidem, s. 227.
[34] Ibidem, s. 285.

Bo Tyś jest blaskiem barw wszelkich,
i wszystkich smaków słodyczą,
i wszystkich woni zapachem,
i rozkoszą wszystkich dźwięków —
słodką radością czułych uścisków.

Tyś przepaścią Bożej obfitości,
o, Królu królów pełen godności,
Władco najwspanialszy,
Książę najjaśniejszy,
Panie najłagodniejszy,
Obrońco najmocniejszy!

Tyś Klejnotem, co przywraca ludzką godność,
Stwórco najbieglejszy,
Mistrzu najcierpliwszy,
Doradco najmądrzejszy,
Wspomożycielu najłaskawszy,
Przyjacielu najwierniejszy[35].

Poetycką litanię Gertruda kończy następującymi słowami: „poszczególne słowa modlitwy błyszczały jak przepiękne klejnoty wplecione w złoty naszyjnik”[36].

5. Podsumowanie

Po trudnym, wręcz okrutnym okresie *wielkiego bezkrólewia*, nacechowanym wojnami, podbojami, upadkiem kultury, wiary i moralności, pojawiały się coraz częściej w Europie osoby poszukujące autentycznego życia ewangelicznego i pociągające za sobą innych. Szczególnie wiek XIII i XIV obfitował w reformatorów Kościoła (św. Franciszek z Asyżu, św. Dominik Guzman) teologów (św. Bonawentura), mistyków (Mistrz Eckhart, Jan Tauler, Henryk Suzo) i — mistyczki. Na szczególną wzmiankę zasługują w tym kontekście trzy niemieckie zakonnice: Mechtylda z Hackeborn, Gertruda Wielka i Mechtylda z Magdeburga, które żyły i tworzyły w konwencie Helfta, uchodzącym po dziś dzień za „koronę niemieckich klasztorów” i „najznakomitszy ośrodek kultury kobiecej w Wiekach Średnich”[37], a także za „najbardziej znany klasztor żeński europejskiej historii” (tłum. M.G.)[38]. Na długi czas

[35] Ibidem, s. 307.
[36] Ibidem, s. 308.
[37] F. Beer: *Kobiety…*, s. 143.
[38] H. Keul: *Verschwiegene…*, s. 195.

prawie zapomniane, wszystkie trzy kobiece postacie, umarłe w opinii świętości, powracają w wieku XXI ze swoim wciąż aktualnym orędziem Bożej Miłości objawionej przez Serce Jezusa. To właśnie one zapoczątkowują kult Serca Jezusowego, który obecnie przeżywa swój rozkwit.

Bibliografia

- Alighieri, Dante: *Boska Komedia*, tłum. E. Porębowicz, Warszawa 1959.
- Anzelm z Canterbury: *Meditatione X: De passione Christi*, w: J.-P. Migne (red.): *Patrologia latina*, t. 158, Paris 1864, s. 761–762.
- Beer, Frances: *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu*, tłum. A. Branny, Kraków 1996.
- Bernhard z Clairvaux: *Sermones in Cantica Canticorum*, w: J.-P. Migne (red.): *Patrologia latina*, t. 183, Paris 1879, s. 785–1197.
- Borkowska, Małgorzata: *Wstęp*, w: Gertruda z Helfty: *Ćwiczenia*, tłum. B. Chądzyńska, Kraków 1999, s. 11–64.
- Dinzelbacher, Peter (red.): *Leksykon mistyki*, tłum. B. Widła, Warszawa 2002.
- Gertruda z Helfty*: Herold Bożej łaskawości*, tłum. J. Gawath, Lwów 1648.
- Gertruda z Helfty: *Zwiastun Bożej Miłości*, t. 1, tłum. B. Chądzińska, E. Kedziorek, Kraków 2001.
- Keul, Hildegunt: *Verschwiegene Gottesrede. Die Mystik der Begine Mechthild von Magdeburg*, Innsbruck/Wien 2004.
- Kędziora, Stanisław: *Nauka św. Bernarda z Clairvaux o mistycznym poznaniu Boga*, Lublin 1971.
- Kowalczyk, Marta: *Cztery mistyczki, dwa imiona i jeden klasztor*, w: „Studia Warmińskie", 46 (2009), s. 295–306.
- Kowalczyk, Marta: *Życie i myśl religijna św. Mechtyldy von Hackeborn*, Poznań 2011.
- Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*, Nach der Einsiedler Handschrift in kritischem Vergleich mit der gesamten Überlieferung, red. H. Neumann, G. Vollmann-Profe, t. 1: *Text*, München/Zürich 1990.
- Mechtylda z Magdeburga: *Spływające światło boskości*, tłum. J.P. Nowak OFM, t. 1–2, Kraków 2004.
- Misiurek, Jerzy: *Wielkie mistyczki Kościoła*, Lublin 1999.
- *Revelationes Gertrudianae et Mechtildianae*, t. 1–2, red. P. Doyére, Paris 1875–1877.
- Schuck, Johannes: *Geschichte der Kirche Christi*, Würzburg 1949.

Netografia

- http://www.opoka.org.pl/biblioteka/W/WP/benedykt_xvi/audiencje/ag_29092010.html (dostęp: 10.12.2016).
- http://www.tdh-online.de/archiv_1996_bis_2007/artikel/4926.php (dostęp: 10.12.2016).

Danuta Künstler-Langner
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu
Instytut Filologii Polskiej

Kobiety wobec doświadczeń mistycznych (od średniowiecza do XVII wieku)

Women and Mystical Experience (From the Middle Ages to the 17th Century)

This article shows the meaning of the spiritual life of women in the European culture and literature from the Middle Ages to the 17th Century. Mystical experience was a kind of self-realization of religious women (poems, biographies, visions, meditation manuals) in a monastic environment. Saint Hildegard of Bingen, Saint Mechthild of Hackeborn, Saint Gertrude the Great, Saint Teresa of Ávila turned out to set the great religious and social patterns for Baroque authors and the 17th-Century spirituality. The women as the authors of mystical texts created the important stream of European culture.

Keywords: spiritual life, mystical experience, St. Hildegard of Bingen, St. Teresa of Ávila

Słowa kluczowe: życie duchowe, doświadczenie mistyczne, św. Hildegarda z Bingen, św. Teresa z Ávila

Kobiety dawnej Europy bardzo aktywnie uczestniczyły w życiu religijnym wspólnoty chrześcijańskiej. Rozwijały również własne doświadczenia mistyczne, pogłębiając sferę kontaktu z *sacrum*. Ekspresja ich odczuć duchowych znajdowała wyraz w pismach mistycznych, które odczytać można jako zapis wrażliwości oraz potrzebę istnienia w czasie wiecznym[1]. Doświadczenie mistyczne, wynikające z pragnienia kontaktu z Bogiem, okazywało się sposobem na przekraczanie sfery ziemskiej i zmysłowe poznawanie świata niedostępnego wielu ludziom. Takie uduchowione osobowości jak: Hildegarda z Bingen, Mechtylda z Magdeburga, Juliana z Norwich, Katarzyna z Genui czy św. Teresa z Ávila przekazywały swoje odczucia duchowe z wyraźnym przesłaniem — można zbliżyć się do Boga i poznać jego oczekiwania w stosunku do człowieka. W kulturze dawnej Europy, kreowanej w dużej mierze przez mężczyzn, kobieta znalazła bezpieczną przestrzeń budowania swojego wizerunku i emancypacji religijnej, wyznaczając nowe drogi do poznania

[1] Por. M. Szulakiewicz: *Religia i czas*, Toruń 2008, s. 136–137.

Boga. Wymazywanie przez mistyczki konturów czasu linearnego sytuowało je w elicie społeczeństwa, którego system regulowały w dużej mierze instytucje religijne, kwestionujące możliwość zaznania szczęścia w sferze *profanum*. Były zatem mistyczki pośredniczkami między światem ziemskim i skończonym a ojczyzną trwałego dobra i szczęścia. W klasztornych wspólnotach dojrzewały do mówienia o Bogu językiem kształtowanym dziełami grecko-rzymskiego antyku oraz tekstem Biblii. Nierzadko ich lektury, jak np. *O pocieszeniu, jakie daje filozofia* Boecjusza, wskazywały kierunek namysłu nad miejscem człowieka w świecie, a Stary i Nowy Testament podsuwał wzory osobowe atrakcyjne w procesie teologicznej i humanistycznej edukacji. Dużą osobowością średniowiecza była benedyktyńska mniszka Hrotswitha (935–1002), opatka klasztoru Gandersheim na terenie Saksonii. Jej wiedza na temat antyku, dzieł starożytnych, Biblii i Ojców Kościoła znacznie wykraczała poza ramy nauczania w ośrodkach chrześcijańskich.

Hrotswitha czytała Wergiliusza i Horacego, pogłębiając swoją kulturę humanistyczną. Nawiązując do komedii Plauta, pisała podobne utwory dramatyczne, lecz o wymowie chrześcijańskiej. Była autorką poematów o Ottonie I (*Gesta Ottonis*) i dzieł hagiograficznych. Takie indywidualności jak Hrotswitha potwierdzały udział kobiet w ówczesnym życiu intelektualnym, rozkwitającym za klasztornymi murami. Miały one duży wpływ na świadomość literacką epoki nie tylko poprzez wskazanie na ważne lektury antyku, np. Owidiusza, ale również z uwagi na praktykowanie form lirycznych i scenicznych. Wiemy, że w Gandersheim mniszki grywały komedie imitujące dzieła Terencjusza[2]. Warto podkreślić rolę tych kobiet i ich zamiłowanie do szeroko pojętej pracy literackiej (kopia — przekład — adaptacja — dzieło oryginalne), która sprawiała, że czuć się mogły doceniane i zrealizowane jako adaptatorki i autorki.

Na tle renesansu XII wieku Hildegarda z Bingen (1098–1179) wyróżnia się kulturą intelektualną i świadomym budowaniem roli kobiety w kontaktach z Bogiem. Wizje Sybilli Renu, bardzo „emocjonalne i optymistyczne", ukazują jej sposób odczuwania aspektów boskiej manifestacji (*Synagoga — Ecclesia — Caritas*)[3]. Hildegarda rozumiała znaczenie i oddziaływanie swoich wizji na życie religijne intensywnie rozwijających się wspólnot chrześcijańskich. W jej przypadku przeżycie duchowe — transformujące ze sfery oralnej do cywilizacji pisma — miało się odcisnąć w świadomości ludzi wiary i Kościoła. Pojawiły się zatem teksty, które przeobrażały Europę antyku rzymskiego w Europę Krzyża Chrystusa. Przeżycie religijne, a szczególnie mistyczne, stawało się częścią i własnością wspólnoty skupionej na dziele

[2] Por. R. Pernoud: *Kobieta w czasach katedr*, tłum. I. Badowska, Warszawa 1990, s. 44–45.
[3] Por. B. Matusiak: *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003, s. 15–17.

zbawienia, co potwierdzają wypowiedzi myślicieli — od najwcześniejszych aż do mistyków nadreńskich czy iberyjskich[4].

Hildegarda z Bingen jako benedyktynka i mistyczka rozumiała znaczenie tendencji humanistycznych i potrafiła je przetransponować do swoich dzieł. W jej pracach splatają się obrazy świata widzianego przez filozofów greckich z nowymi opisami człowieka i świata. Zainteresowana kwestią harmonii świata widziała w człowieku odwzorowanie niebieskich sfer. Jej wizje w dużym stopniu przywołują świat aniołów, czystych duchów, które reprezentują Boży majestat i skłaniają człowieka do wyboru właściwej drogi życia. Opisując anielskie orszaki, Hildegarda nawiązuje do dzieła Pseudo-Dionizego Areopagity pt. *Hierarchia niebiańska*[5]. Jej wizje (*Scivias*, *Liber vitae meritorum*, *Liber divinorum operum)* rozwijają tematy anielskiej obecności w planie zbawienia, anielskiego śpiewu i sposobów komunikowania się z ludźmi. Zainteresowania muzyczne Hildegardy (sama pisała utwory meliczne) inspirowały ją do pisania o aniołach posługujących się własną mową i śpiewających na chwałę Boga[6].

Napisana na przełomie V i VI wieku *Hierarchia niebiańska* Pseudo-Dionizego Areopagity, chrześcijańskiego myśliciela, stała się impulsem do interpretacji aniołów w literaturze kręgów klasztornych, a następnie utrwaliła enneadyczny katalog duchów boskich w Kościele. Dziewięć chórów anielskich usytuowanych w orbicie wpływów Boga miało przeniknąć do wyobraźni chrześcijan i pośredniczyć w codziennym zdobywaniu „dobrej wieczności". Chrystus jako Logos, Syn Ojca i Najwyższy Anioł ogniskował w sobie transcendentne moce i inkarnował Mądrość. W Starym Testamencie „Syn Człowieczy" mógł uosabiać byty anielskie, samego Archanioła Michała lub cierpiących Żydów (Dn 7,18, 21–22)[7]. W swoich wizjach z postaciami anielskimi Hildegarda odwołuje się do utrwalonej już tradycji angelologicznej, która będzie oddziaływała na kulturę i sztukę Europy szczególnie intensywnie aż do XVIII wieku[8]. Pseudo-Dionizy w *Hierarchii niebiańskiej* zawarł strukturę boskich posłańców — „tłumaczy Boga" i „zwiastunów objawień", wskazując na ich funkcje i dyspozycje[9]. Jego księga o aniołach łączy neoplatońską koncepcję kosmosu z hierarchiczną strukturą społeczno-

---

[4] Por. J. Sudbrack: *Mistyka*, tłum. B. Białecki, Kraków 1996, s. 26–27.

[5] Zob. Pseudo-Dionizy Areopagita: *Pisma teologiczne*, t. 2: *Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*, przedm. T. Stępień, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999.

[6] Por. B. Matusiak, op. cit., s. 30–31.

[7] Por. G. O'Collins: *Chrystologia. Jezus w ujęciu biblijnym, historycznym i systematycznym*, tłum. K. Franek, K. Chrzanowska, Kraków 2008, s. 59.

[8] Zob. D. Künstler-Langner: *Anioł w poezji baroku. Dzieje postaci w kulturze dawnej Europy*, Toruń 2011.

[9] Por. Pseudo-Dionizy, op. cit., s. 83–90.

ści wieków średnich. Autor w swoim dziele odwzorował Plotynową teorię emanacji i wyznaczył bytom anielskim miejsce wokół boskiego centrum. Według Pseudo-Dionizego Bóg jako najwyższe Dobro tworzy odrębne, inteligibilne byty, które oddziaływają na człowieka i przestrzenie całego kosmosu. Hildegarda podjęła temat człowieka (*omnia creatura*) jako mikrokosmosu, podatnego na impulsy spoza ziemi. Za Pseudo-Dionizym mniszka sugeruje, że kontakt z anielskimi posłańcami ułatwia kontemplację Boga — Jedni — Doskonałości. Szczególnie w modlitwach Hildegardy pojawia się tęsknota do zjednoczenia z Opatrznością, a aniołowie pomagają człowiekowi w peregrynacji do domu Ojca (*Pielgrzymowanie, Wybawicielka, Droga do Światła, Nawrócony*)[10]. Mistyczka z Bingen była bardzo utalentowana w zakresie stylistycznego kształtowania swoich tekstów religijnych. Czyniła z nich natchnione wyznania o dużej sile perswazyjnej. Możemy niemalże odczuć jej radość z kontaktu z Maryją lub Chrystusem „w niebiańskiej harmonii". W czasach katedr kobiety takie jak Hildegarda łączyły kompetencje naukowe i religijne. Interesowały się nauką, medycyną, astronomią, szukając wyjaśnienia prawideł życia biologicznego i kosmosu w tekście Biblii i własnych intuicjach duchowych. Dlatego też droga, jaką zmierzała ksieni z Bingen, była w jej sytuacji dużym wyzwaniem intelektualnym w chrześcijańskiej kulturze wieków średnich i jej strukturach feudalno-prawnych. Doświadczenia mistyczne sytuowały ją w gronie osobistości o dużej sile oddziaływania, a doznania obecności Chrystusa, Maryi czy aniołów amplifikowały jej przesłania jako wyjątkowe, inicjowane spotkaniem z *sacrum*. Hildegarda w księdze *Scivias* i *Liber Divinorum operum* zwraca się bezpośrednio do Boga, którego widzi w Światłości, przekazując ludziom boskie przesłanie, by podążać za głosem i oczekiwaniami Stwórcy. W ówczesnym świecie, którego struktury społeczne były ściśle określone, mistyczka odgrywała dużą rolę[11]. Mogła przekroczyć próg urodzenia i aspirować do roli duchowej przewodniczki (mistrzyni znającej zakres teologii i ówczesnych nauk). Dziś wysoko cenimy niezależność Hildegardy w zakresie sposobu życia w klasztorze w Bingen (duża swoboda intelektualna i organizacyjna), jak również talent oddziaływania na czytelnika poprzez swoje pióro. Ta autorka poezji, hymnów i symfonii, wychowana w klasztorze i rozumiejąca rangę miejsca edukacji kobiet, popularyzowała atrakcyjność wzoru osobowego kobiety teolożki. Znała Platona, Arystotelesa, analizowała dzieło zbawienia w planie kosmosu, wskazywała na byty anielskie — „iskry" i „promienie

[10] Por. *Modlitwy Hildegardy z Bingen*, red. W. Storch, tłum. K. Wiwer, Kraków 2008.

[11] Régine Parnaud akcentuje znaczenie korespondencji Hildegardy z papieżem Eugeniuszem III, cesarzem niemieckim Konradem, św. Bernardem z Clairvaux oraz wieloma biskupami, co wskazuje na rangę jej działalności i przemyśleń. Zob. R. Pernaud, op. cit. s. 47.

słoneczne”[12]. Warto zauważyć, że Hildegarda, dzieląc się swoją duchową wiedzą z ludźmi, miała zawsze na myśli przygotowywanie ich do życia wiecznego i lepszego. W tej misji pomagać jej mieli aniołowie — byty Światłości, o których często wspomina (*Scivias*), interpretując również upadek Lucyfera. Mistyczka znała dzieła św. Augustyna i była świadoma ogromu cierpienia jako wyniku ludzkiej ignorancji, dlatego też wybrała formę nauczania wiedzy o Bogu poprzez wizyjny obraz, ukonkretniający jej myśli i przesłanie. Transmisja wizji poza kręgi klasztorne okazywała się dobrym sposobem popularyzowania cnót chrześcijańskich i dawała nadzieję na bliski kontakt z Chrystusem. Mistyczka, jak wielu intelektualistów epoki, miała świadomość tworzenia nowych wzorców religijności, co w świecie otwartym na kulturę antyku grecko-rzymskiego prowadziło do dobrze funkcjonującej syntezy o znamionach już chrześcijańskich (recepcja Platona i neoplatonizmu; filozofów przyrody; Arystotelesa). Danuta Musiał podkreśla rolę olbrzymiego zaplecza kulturowego antyku, z którego mogła czerpać utrwalająca swe znaczenie formacja chrześcijańska. W średniowiecznych centrach klasztornych przechowywano manuskrypty i tłumaczenia tekstów filozoficznych, medycznych, matematycznych, i tam stawały się one dostępne dla członków wspólnoty. W poezji średniowiecznej Maryja, matka Chrystusa, staje się uosobieniem matki świata (również greckiej *Meter*, której świątynię wybudowano na ateńskiej Agorze), troskliwej opiekunki wszystkich istot, mającej swój udział w przemianach świata[13]. W kontekście przesłania humanistycznych nurtów XII wieku postrzegamy Hildegardę jako dziedziczkę spuścizny greckiej i rzymskiej, animatorkę kultury (sama organizowała widowiska w klasztorze), medyczkę i mistyczkę zachęcającą następne pokolenia do samoanalizy i uniesień duchowych. Jej mocna osobowość i konsekwencja, z jaką prowadziła zgromadzenie (z akcentem na naukę i rozwój sztuk), umożliwiły swobodny rozwój w sztywnych ramach instytucji epoki.

W średniowiecznej Europie utrwalano szlachetne wzory osobowe wyznawców, ascetów i męczenników za wiarę Chrystusa. Czasy katedr prezentowały ludzi poświęcających swe życie w obronie nowych wartości. Natomiast „nauczyciele wiary” — Antoni, Bazyli, Jan Chryzostom, św. Augustyn, św. Monika, Bernard z Clairvaux, Klara Offreduccio i wielu innych — wskazywali na sposoby docierania do Boga. Na tle dawnych tendencji do osiągania spełnienia duchowego Mechtylda z Magdeburga (1210 – ok. 1297) wydaje się postacią doskonale odpowiadającą wymaganiom czasu. Pochodziła z rodziny arystokratycznej, a wybrała życie ubogie. Miała aspiracje, by kierować myśl człowieka ku wyżynom poświęcenia. Jej praca na rzecz ubogich i twórczość

[12] Por. B. Matusiak, op. cit., s. 61–62.

[13] Por. D. Musiał: *Antyczne korzenie chrześcijaństwa*, Warszawa 2001, s. 146–147.

religijna przeplatały się w życiu codziennym. Dzieła mistyczne Mechtyldy na trwałe wpisały się do kanonu chrześcijańskich świadectw kobiet średniowiecza. Beginka zamieszkała w klasztorze w Helfcie i przez czterdzieści lat spisywała swoje przeżycia w dziele *Strumień światła boskości.* Fakt wyboru języka dolnoniemieckiego miał również duże znaczenie z uwagi na dostępność tekstu. Zawarte w nim wizje doskonałego świata Stwórcy, obrazy z życia aniołów, wizerunki Chrystusa, Maryi i świętych z jednej strony potwierdzają znajomość ówczesnej literatury religijnej, a z drugiej wskazują na talent pisarki do kreowania poetyckich opisów Zbawiciela w tonacji liryki oblubieńczej (*Pieśń nad pieśniami*)[14]. Mechtylda jako beginka chciała realizować idee apostolskie w codziennym życiu. Jej aktywna postawa w stosunku do ubogich, samotnych kobiet i wykluczanych przez społeczeństwo wzbudzała szacunek i uczyła miłości w duchu przesłania Jezusa. Decydując się na opis swoich doświadczeń mistycznych, chciała powiedzieć ludziom, że świętość może być osiągana na ziemi poprzez naśladowanie ubogiego i współczującego Chrystusa.

Idea podążania za Chrystusem była w trzynastym stuleciu bardzo atrakcyjna i utrwalała wzory życia ascetycznego. Mechtyldzie zależało na tym, by popularyzować cnoty duchowe, co jednak nie było łatwe w kontekście cielesności natury ludzkiej. Sama Mechtylda walczyła ze swoim ciałem i słabościami, powierzając siebie opiece świętych — św. Jana Chrzciciela, św. Piotra i św. Jana Ewangelisty[15]. W wizjach Mechtyldy pojawiali się święci, Jezus i Maryja, pouczający małą dziewczynkę, jak żyć, by osiągnąć szczęście w domu niebiańskim[16]. Podobnie jak w przypadku innych tekstów wizyjnych epoki, pojawia się tu metaforyka mistycznej unii z boskim Oblubieńcem, który czeka na duszę ludzką, by obdarować ją szczęściem. *Strumień światła Boskości* to dzieło zakonnicy, kobiety rozmodlonej i w praktyce spełniającej się religijnie. Beginki, uznane przez papieża w 1216 roku, były jednym z pierwszych zgromadzeń religijnych, w których kobiety różnych stanów, również niezamężne lub opuszczające męża, mogły cieszyć się uznaniem społecznym. Dlatego dzieła mistyczne powstałe w ich kręgu nobilitowały zakonnicę i zarazem kobietę, zdolną do unii mistycznej z Chrystusem. W beginażach, ośrodkach ze szkołami i szpitalami, kobiety aspirowały do niezależności społecznej i chciały pracować dla ogółu, np. jako nauczycielki czy opiekunki chorych. Działały na terenie Europy, również w Polsce,

---

[14] Por. F. Beer: *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu,* tłum. A. Branny, Kraków 1996, s. 105–107.

[15] Por. ibidem, s. 114–115.

[16] Por. Mechtylda z Magdeburga: *Strumień światła boskości,* t. 1–2, wstęp, przekł. i oprac. P.J. Nowak, red. I. Rosińska, Kraków 2004, passim.

choćby w Toruniu i Gdańsku, utrzymując się z jałmużny, zapisów oraz handlu. Mechtylda na tle mistyczek średniowiecza jest wybitną osobowością, odzwierciedlającą potrzeby i nadzieje kobiety dążącej do samodzielności. Klasztor w Helfcie, który wybrała po wielu latach za swój dom, okazał się promieniującym centrum myśli teologicznej. Skupione w nim inne mistyczki epoki, np. Gertruda Wielka (1256–1302), pozostawiły szereg pism i modlitw zachęcających do kontemplacji Stwórcy[17]. Gertruda Wielka pozostająca pod wpływem swoich nauczycielek — Mechtyldy z Magdeburga i Mechtyldy von Hackeborn — zapisała swoje wizje w *Posłańcu Bożej miłości* oraz *Ćwiczeniach duchowych.* Jej przeżycia religijne wpisują się w odczucia człowieka poszukującego zjednoczenia z Bogiem, który podpowiada mu, jak przezwyciężać ziemskie słabości. Opatka klasztoru Gertruda von Hackeborn przez wiele lat kreowała to miejsce jako ośrodek edukacji i modlitwy, inspirując Gertrudę (Wielką) do rozwijania zainteresowań duchowością. Mistyczka z Helfty realizowała wzorzec mistyki nupcjalnej, przeżywając swój związek z Chrystusem — oblubieńcem i obiektem niekończącej się miłości. To mentalne złączenie z duchowym obiektem miłości i modlitw zachęcało zakonnice z Helfty do podobnego widzenia relacji: dusza ludzka — Zbawiciel. Temat ten podejmie w przyszłości europejska emblematyka religijna, eksponując obrazy duchowej unii z *sacrum* za pomocą figur Miłości świeckiej (*Amor Profanus*) i Miłości świętej (*Amor Sacer*). Szczególnie autorzy barokowej emblematyki, m.in. Herman Hugon, Otton van Veen, Jacob Cats, wykorzystywali metaforykę *Pieśni nad pieśniami,* by nadać miłości do Boga charakter bardziej intensywny i namacalny.

Mistyczne dziedzictwo średniowiecza w dziedzinie duchowych uniesień owocowało w siedemnastym stuleciu, kiedy poezja religijna była nacechowana erotyczną leksyką i sensualistyczną retoryką. Poeci europejskiego baroku niezwykle cenili bogactwo mistycznego tworzywa, przedstawiając uniesienia i cierpienia duszy ludzkiej szukającej boskiego Oblubieńca[18]. W XVII wieku nastąpił renesans osobowości i postaw mistycznych w przestrzeni klasztorów, ale przede wszystkim w literaturze pięknej, co umożliwiało kreowanie wzorców osobowych świętych w szerszej przestrzeni publicznej. Poeci widzieli oblubieńca z *Pieśni nad pieśniami* w otoczeniu aniołów, wskazując na możliwość realizacji mistycznej unii nie tylko z Bogiem, ale całym jego światem pozaziemskim. Na gruncie polskim Zbigniew Morsztyn w swoim zbiorze *Emblemata* (1675) opisuje przygody

---

[17] Por. M. Kowalczyk: *Cztery mistyczki, dwa imiona i jeden klasztor*, w: „Studia Warmińskie", 46 (2009), s. 297–298.

[18] Por. M. Hanusiewicz: *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998, s. 244–259.

duszy ludzkiej szukającej Boga[19]. Metafizyczna literatura baroku reaktywuje stworzone w średniowieczu tropy i metafory miłości oblubieńczej, poszerzając je o leksykę starotestamentową, np. z *Psalmów* i *Księgi Hioba.* Wpłynie to na podkreślanie doświadczenia cierpienia w planie boskiej miłości (twórczość m.in. Johna Donne'a, George'a Herberta, Angelusa Silesiusa, Zbigniewa Morsztyna).

Doświadczenia mistyczne zapisywane w średniowiecznych klasztorach stały się częścią europejskiego i chrześcijańskiego dziedzictwa. Wizje te, zarówno kobiet, jak i mężczyzn, inspirowały twórców, malarzy i poetów, przenikając do modlitw kierowanych do Boga i jego przestrzeni zapełnionej bytami czystymi[20]. Konwent w Helfcie był jednym z miejsc, gdzie doceniano rolę objawień. W tym czasie pojawiały się w Europie wielkie indywidualności, np. św. Umilta z Faenzy, Aniela z Foligno, św. Katarzyna ze Sieny czy św. Katarzyna z Genui.

Św. Katarzyna z Genui (1447–1510), mistyczka i tercjarka franciszkańska, zostawiła dzieła rozwijające temat Bożej miłości (*Dialog między duszą a ciałem…*, *Życie i nauka*) oraz *Traktat o czyśćcu.* Tekst na temat losu dusz po śmierci cieszył się od XV wieku dużym zainteresowaniem i utwierdzał wiernych w przekonaniu, że Bóg obdarza miłością również ludzi popełniających grzechy, dając im nadzieję na odpokutowanie winy. Mistyczka dokładnie opisała etapy życia w przestrzeni czyśćca, kładąc nacisk na możliwość zaznania Bożej miłości. Powstające w tym czasie dzieła wizyjne o pokucie za grzechy popularyzowały naukę o czyśćcu. Od XIII wieku pojawia się w nauce chrześcijańskiej idea odpowiedzialności indywidualnej, a „miejsce trzecie" zastępuje przedrajskie *refrigerium* (miejsce ochłody)[21]. Odwołując się do listów św. Pawła, św. Cypriana, św. Augustyna, Klemensa Aleksandryjskiego i Orygenesa, mistycy średniowiecza definiowali czyściec jako miejsce słusznej i oczyszczającej kary. Guilbert z Nogent (mnich żyjący w XII wieku) w dziele *De vita sua* zawarł wizje swojej matki na temat życia dusz po śmierci — ich trudnej egzystencji w ogniu, samotności i cierpieniu. Inni wizjonerzy, np. Alberyk od Siedmiu Braci oraz cysterski autor *Czyśćca świętego Patryka* promowali ideę oczyszczenia duszy w zaświatach, odwracając uwagę wiernych od cierpień wiecznych, niedających nadziei na spotkanie z Bogiem[22]. Obraz zaświatów, zdefiniowany przez Kościół łaciński i potwierdzony w 1274 roku przez Sobór Lyoński Drugi, rozwijany był w literaturze

---

[19] Por. Z. Morsztyn: *Emblemata,* red. J. & P. Pelc, Warszawa 2001, passim.

[20] Zob. J. Usiądek; A. Sieradzki (red.): *Modlitwy do aniołów (do prywatnego odmawiania)*, Olsztyn 1988, passim.

[21] Por. J. Le Goff: *Narodziny czyśćca,* tłum. K. Kocjan, Warszawa 1997, s. 13–14.

[22] Por. ibidem, s. 186–187, 192.

wizyjnej przez następne stulecia. *Traktat o czyśćcu* św. Katarzyny z Genui wpisuje się w chrześcijański program pośmiertnej pokuty, łagodząc tym samym, podobnie jak inne wypowiedzi mistyków, lęk przed karami piekła.

Na Wyspach Brytyjskich w okresie średniowiecza rozwijała się również literatura wizyjna, a jej odbiór wspierały liczne wyobrażenia pośmiertnej traumy umieszczane na iluminacjach ksiąg, w przestrzeni katedr, a szczególnie w ich formach dekoracyjnych. Pokazywano Chrystusa depczącego bestie, a także postacie diabłów, potwory rozrywające ludzkie ciała. Sztuka wczesnośredniowieczna eksponuje motyw człowieka oplatanego przez ogromne węże, co oznacza spotkanie człowieka z diabłem. Program ikonograficzny ówczesnych kościołów odzwierciedla strach człowieka przed śmiercią i wizualizuje kary, na jakie narażeni są grzesznicy. Zaadaptowano styl wyspiarski z VII wieku, tajemniczy motyw plecionki, wizerunki smoków i zwierząt, by dekoracje stosowane we wnętrzu świątyni i na jej fasadzie zawierały symbolikę dobrych i złych zaświatów[23]. Sztuka pierwszych kościołów, a potem gotyckich katedr była wizualną opowieścią o przyszłości chrześcijanina, a literaturę kręgów klasztornych reprezentowali ludzie o aspiracjach teologicznych i artystycznych. Katherine Sutton z Anglii, opatka Barking (zm. 1376), słynęła z niezwykłej twórczości dramatycznej na temat wydarzeń Wielkiej Nocy. Piśmiennictwo mistyczne stanowiło oczywiście jeden z nurtów twórczości kobiet dawnej Europy. Były one świadome swojej roli w zmaskulinizowanym świecie.

Juliana z Norwich (1343–1416), pustelniczka i mistyczka, spisywała swoje wizje i cieszyła się dużym autorytetem w swojej wspólnocie. Napisała *Objawienia Bożej miłości* (1373; druga wersja ok. 1393), w których zawarła odczucia związane z męką Chrystusa. Mieszkała w pustelni przy kościele św. Juliana, gdzie odwiedzali ją okoliczni mieszkańcy. Często rozważała ziemskie cierpienia Zbawiciela, ból odrzucenia i samotność, jakiej zaznał Boży Syn. Jej wrażliwość pasyjna, inspirowana Augustyńskimi wizjami imaginacyjnymi, wskazywała na potrzebę zbliżenia się do Chrystusa umęczonego, a więc rozumiejącego ludzkie poniżenie i strach. Naturalistyczne wizje Juliany, w których Chrystus krwawi i umiera, o silnym zabarwieniu emocjonalnym, musiały być bliskie ludziom znającym ubóstwo i narażonym na nieuleczalne wówczas choroby. W *Objawieniach…* pojawiają się prośby, by być blisko Marii Magdaleny i Chrystusa oraz odczuwać ich ból. Anachoretka przeżywa Ukrzyżowanie i cieszy się, że została wysłuchana przez Boga, który pozwolił jej na uczestniczenie w śmierci Zbawiciela[24]. W tekście pokazuje Chrystusa biczowanego i cierniem koronowanego, wpisując samą

[23] Por. G. Henderson: *Wczesne średniowiecze,* tłum. P. Paszkiewicz, Warszawa 1984, s. 67–68.
[24] Por. F. Beer, op. cit., s. 189–193.

siebie w sceny nawiązujące do Nowego Testamentu, Pseudo-Dionizego, św. Bernarda *De diligendo Dei* oraz wierszy pasyjnych Rolle'a[25]. Wizje Juliany zawierają obrazy Boga — miłości w kontekście bólu, jakiego zaznał Chrystus. Czternaste objawienie Juliany zachęca człowieka do modlitwy i zaufania Bogu, który zna wszystkie strony życia i tajemnicę śmierci. Mistyczka pisze również wiele na temat grzechu ludzkiego, oddalającego człowieka od jego naturalnego boskiego centrum.

Od czternastego wieku pogłębiała się w środowiskach zakonnych pobożność pasyjna. W modlitwach starano się współodczuwać cierpienia Zbawiciela i wizualizować sceny jego śmierci. Nurt *devotio moderna* na terenie Niemiec i Niderlandów sprzyjał różnym formom pobożności indywidualnej, nakierowanej na bardzo osobiste spotkanie z Jezusem w sferze myśli. Tomasz à Kempis, przedstawiciel „nowej pobożności", w swoim dziele *Naśladowanie Chrystusa* wytyczy na najbliższe stulecia sposoby przeżywania dzieła Chrystusa i mówienia o życiu człowieka w kontekście jego zbawienia. Ten chrześcijański mistrz drogi do życia wiecznego nazwał służbę zakonną świętą misją:

> Osiągają w rezultacie wielką wolność ducha ci, którzy dla Imienia Twego wchodzą na wąską drogę i nie dbają o światowe starania. O miła i przyjemna służbo Bogu, przez którą człowiek rzeczywiście staje się wolny i święty. O święty stanie zakonnej służby, który człowieka czynisz równym aniołom, miłym Bogu, strasznym szatanom, a dla wszystkich wiernych godnym polecenia. O służbo, którą należałoby z radością powitać i zawsze sobie jej życzyć, przez którą człowiek wysługuje sobie najwyższe dobro i zdobywa radość, która ma pozostać bez końca[26].

Tomasz zaleca kierowanie się ku życiu wewnętrznemu, poszukiwanie szczęścia i „niebiańskiej łaski". Dla niego służba Bogu oznacza wycofanie się z życia materialnego i budowanie trwałego domu w ojczyźnie Boga. *Naśladowanie Chrystusa* było dziełem często cytowanym z uwagi na bezpośredni styl, jasną konstrukcję argumentacji oraz zawarte przekonanie, że warto podążać za Zbawicielem.

Od XIV wieku w Europie pojawiały się przewodniki dobrego życia, teksty mistyczne, ascetyczne, ćwiczenia doskonałości, zapisy przeżyć duchowych o charakterze religijnym i literatura kręgów klasztornych pomocna przy formowaniu członków wspólnot zakonnych. Na Półwyspie Iberyjskim w XV i XVI stuleciu żyli mistycy, których dzieła znane były również daleko od Hiszpanii. Ignacy de Loyola, Franciszek z Osuny, św. Piotr z Alkantary, Ludwik z Granady, św. Teresa z Ávila, św. Jan od Krzyża i Pedro Malon

---

[25] Por. ibidem, s. 197.

[26] Tomasz à Kempis: *Naśladowanie Chrystusa,* tłum. S. Kuczkowski, Kraków 1995, s. 143.

de Chaide pozostawili traktaty i zapisy swoich duchowych uniesień. Reprezentowali różne zgromadzenia, m.in. jezuitów, franciszkanów, augustianów, dominikanów oraz karmelitów bosych. *Ćwiczenia duchowe* Ignacego Loyoli (1548, redakcja łacińska) stały się lekturą polecaną zakonnikom, pisarzom i zwykłym ludziom pragnącym pogłębić wiarę. Ignacy kładł akcent na udział ludzkiej woli w kształtowaniu postawy wobec świata i *sacrum,* kreując Kościół „wojowników", ludzi aktywnie uczestniczących w życiu wspólnoty wiary. Loyola był przekonany, że Rycerz Chrystusa pokona przeciwności zewnętrzne i ograniczenia ciała, by budować społeczeństwo oparte o zasady chrześcijańskie. Franciszek z Osuny w dziele *Tercer abecedario* (1527) zawarł rozważania Męki Pańskiej, obrazy piekła, napomnienia grzeszników, ale również opis stanów ekstazy związanych z kontemplacją Boga. Jego traktat miał wpływ na duchowość św. Teresy z Ávila oraz formę jej wypowiedzi mistycznych[27]. W tym czasie zaproponował modlitwę zespolenia (*oración de unión*), która prowadziła do wyciszenia zmysłów i duchowej ekstazy. Również Piotr z Alkantary, inspirowany zaleceniami św. Augustyna, zachęcał do medytacji w ciszy i samotności. Na tym samym gruncie humanizmu religijnego nabiera znaczenia działalność Ludwika z Granady, erudyty skupionego na piśmiennictwie grecko-rzymskim i filozofii platońskiej. Ten kaznodzieja i nauczyciel modlitwy wierzył, że można każdemu udostępnić wiedzę na temat zjednoczenia z Bogiem. Pisał w języku hiszpańskim, co miało wpływ na dostępność wypowiedzi. Jego *Przewodnik grzeszników* oraz traktat *O modlitwie i rozmyślaniu* miały pomagać ludziom w znalezieniu odpowiednich form porozumienia ze Stwórcą. Dominikański mistyk, kształtujący wzory modlitw, wpisze się w świadomość chrześcijan szukających w następnych stuleciach sposobów poznania Stwórcy. Choć Trybunał Inkwizycji sceptycznie odnosił się do myślicieli obdarzających ludzi nadzieją na unię mistyczną z Bogiem, to mistykom hiszpańskim udało się stworzyć duży korpus tekstów, tłumaczony na język łaciński lub języki narodowe.

Na tle bogatego piśmiennictwa mistycznego Półwyspu Iberyjskiego dzieło św. Teresy od Jezusa (1515–1582), zarówno w sensie reformy zakonu karmelitów, jak i twórczości mistycznej, uznać możemy za zjawisko wyjątkowe. Św. Teresa z Ávila napisała wiele tekstów pogłębiających duchowość religijną, poezje; prowadziła korespondencję z wybitnymi ludźmi swojej epoki i pozostawiła szereg świadectw wiary. Ta obdarzona słabym zdrowiem kobieta udowodniła potęgę ludzkiej myśli, porywając w swoje szeregi jednostki o aspiracjach intelektualnych, zdecydowanych na odnowienie Karmelu. Jej praca przypada na okres konfrontacji katolicyzmu z prote-

[27] Por. S. Ciesielska-Borkowska: *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939, s. 34–36.

stantyzmem, poszukiwania nowych doświadczeń religijnych w Europie i przepracowania idei humanistycznych w duchu miłości świętej (*amor divino*). Jako intelektualistka ceniła pisma Pseudo-Dionizego Areopagity, św. Piotra z Alkantary, Franciszka z Osuny, lecz wykształciła własny język, definiując unię mistyczną i poetyckie formy opowieści o Chrystusie. Święta z Ávila przekonuje człowieka, że może zamienić swą duszę w trwały „zamek kryształowy", ową twierdzę wewnętrzną niemożliwą do zdobycia przez ludzi grzesznych i demony. Jej dzieło *Zamek wewnętrzny* jest opisem drogi duszy ludzkiej z ziemskiego wygnania do siódmego mieszkania w sferze ducha. Autorka szczegółowo analizuje wszystkie etapy osiągania doskonałości duszy (od mieszkania pierwszego do zamieszkania w ostatnim — w obecności samego Boga), a opracowana przez nią pedagogia modlitwy skupia się na indywidualnym wysiłku przekraczania granic człowieczeństwa. Według świętej z Ávila człowiek posiada dyspozycje mistyczne i powinien zdobyć charyzmat mądrości. W *Zamku wewnętrznym* zawarto poszczególne etapy dorastania do świętości (symbolika siedmiu mieszkań), akcentując siłę skupienia, modlitwy oraz owo „poruszenie ducha", co św. Teresa opisuje jako wewnętrzny „szum i zgiełk"[28]. Wszystkie mieszkania wewnętrznego zamku różnią się w zakresie odczuć spokoju, szczęścia i gotowości do spotkania z „Królem". Dusza, która poszukiwała miejsca do „prawdziwego życia", wstępując do mieszkania siódmego, osiąga doskonałość. Zamieszkuje ona z Chrystusem, który obdarza ją wiecznym życiem i świadomością spełnienia. Mistyczka wskazuje na praktykę modlitwy zjednoczenia i wartość ascezy kontemplacyjnej.

Również traktat *Droga doskonałości* odzwierciedla religijne przesłanie autorki oraz jej pragnienie dzielenia się z ludźmi wiedzą „o budowaniu człowieka wewnętrznego", odkrywającego godność swojej duszy. Ten przewodnik ascetyczno-duchowy, pisany w latach 1566–1582, miał pomagać członkiniom wspólnoty karmelitanek urzeczywistniać cnoty Chrystusowe. Mistyczka zawarła w nim sposoby dojrzewania do unii z Jezusem — przygotowanie myślne do kontemplacji, nabywanie cnót, wyrzekanie się świata materialnego, odpychanie szatana, dążenie do stanu anielskiego (Rozdział XVI). Zwracała uwagę na modelowanie życia chrześcijanina w kontakcie z Chrystusem i poświęcanie mu swoich myśli — zarówno obaw, jak i radości. W tekście pojawiają się zwroty do Stwórcy jako „Mądrości Przedwiecznej", co jest echem tradycji sofijnej w literaturze chrześcijańskiej (Rozdział XXXVII). Św. Teresa potrafiła również wykorzystać swoje zdolności organizatorskie oraz komunikacyjne. Zreformowała regułę karmelitów i zakładała

[28] Teresa z Ávila: *Zamek wewnętrzny,* tłum. D. Wandzioch, W. Ciak, Poznań 2010, s. 411––425.

na terenie Hiszpanii nowe klasztory żeńskie, np. w Malagon, Toledo, Valladolid i Salamance, a także zgromadzenia męskie. Pozyskała dla swojego celu odrodzenia reguły Karmelu św. Jana od Krzyża, którego dzieła mistyczne rozwijały duchowość i zachęcały do ascezy. Teresa była obserwowana przez Inkwizycję, która z obawą przyglądała się jej radykalnym koncepcjom odnowy życia klasztornego. Jednak jej pobożność, kontakty z duchownymi i królem Hiszpanii Filipem II, a także wsparcie papieża Grzegorza XIII (uznanie osobnej prowincji) doprowadziły do utrwalenia nowego typu pobożności w zreformowanych strukturach karmelitańskich. Święta z Ávila była mniszką, pisarką, reformatorką, podróżniczką, ale przede wszystkim humanistką, której pisma docierały na krańce Europy. Wierzyła głęboko w zdolność człowieka do przemiany wewnętrznej i widziała w jednostce ludzkiej pełnię mocy wszechświata.

Jej pisma dotarły na teren Rzeczypospolitej już pod koniec XVI wieku i stały się popularne w następnym stuleciu, gdy rozwijano działania kontrreformacyjne. Pisma Teresy uczyły wytrwałości w modlitwie i oddalały pokusę poszukiwania dróg duchowych poza Kościołem katolickim. W 1605 roku pojawili się w Krakowie karmelici bosi, a ksiądz Nuceryn (Sebastian Orzeszko), doktor filozofii, przekładał dzieła wielkiej mistyczki. Zostały one zebrane i opublikowane w dwóch tomach, w latach 1664–1665 w drukarni Balcera Smieszkowica w Krakowie, stając się podstawą późniejszych przeróbek i opracowań oraz inspiracją dla autorów kazań i modlitewników do XVIII wieku[29]. Mirosława Hanusiewicz opisuje niezwykłą twórczość literacką polskich karmelitanek rozwijających motywy nadzmysłowych kontaktów z *sacrum*. Biblioteka Karmelitanek Bosych w Krakowie zawiera wiele rękopisów liryki z XVII i XVIII wieku. Znajdujemy tu wyszukane, konceptystyczne wiersze oraz pieśni i osobiste wyznania sióstr. Powtarzają się motywy przejęte z pism świętej, a szczególnie parafrazy *Glosy*[30].

Dziedzictwo mistyczki z Ávila, obecne w poezji polskiego Karmelu, było przez stulecia niesłabnącym impulsem liryki religijnej, rozwijającej wyobraźnię poetek i poetów. W tym nurcie przedstawiła swoje duchowe uniesienia karmelitanka, Anna Maria Marchocka — Teresa od Jezusa, przeorysza krakowskiego klasztoru[31]. Opisuje ona ze szczegółami somatycznymi poszczególne etapy spotkania z Bogiem. Towarzyszyły im bóle, omdlenia, „drżenia serca", powodujące wyjątkowy stan zatopienia w nieskończonej miłości Stwórcy. Teresa od Jezusa Marchocka ukazuje olbrzymi

[29] Por. S. Ciesielska-Borkowska, op. cit., s. 134–135.
[30] Por. M. Hanusiewicz, op. cit., s. 340–341.
[31] Zob. *Autobiografia mistyczna Matki Teresy à Jesu (Anny Marii Marchockiej)*, Poznań 1939, passim.

ból, jaki przeszywa jej ciało podczas religijnej ekstazy. Podobnie jak święta z Ávila, polska karmelitanka odczuwa obecność ostrego narzędzia w sercu, co symbolizuje współodczuwanie z Chrystusem w jego planie zbawienia. Europejskie karmelitanki stały się wzorem kobiet poszukujących i przekraczających granice fizyczne i psychiczne. W tym czasie domy zakonne karmelitanek otwierają się na kandydatki kół mieszczańskich, z uwagi na słabnącą liczbę powołań kobiet z warstw wyższych[32]. Ekstaza karmelitańska oznaczała akt najwyższego oddania Bogu i unii mistycznej. Karmelitanki bose z klasztoru pod wezwaniem św. Marcina w Krakowie były bardzo aktywne w zakresie twórczości religijnej. Pisywały modlitwy, nauki, akty, ćwiczenia, wiersze i różnego typu duchowe poradniki. Matka Marchocka w swoich *Aktach i protestacyjach* zawarła odczucia towarzyszące spotkaniom z Chrystusem. Natomiast zawarta w rękopisach poezja karmelitańska podejmuje tematykę miłości do Zbawiciela, opisywanego jako „król", „gość rozkoszny", „kochanek nad miód słodszy", „studnia miłości"[33]. Twórczość ta, inkrustowana motywami dzieł z pism św. Teresy z Ávila, prezentuje obrazy Chrystusa spragnionego unii z duszą ludzką i gotowego do odwzajemnienia miłosnych pragnień. Sensualizm poezji karmelitańskiej, wizualizowanie męki „zakochanej duszy cierpiącej od strzał miłości", zróżnicowanie leksykalne i wersyfikacyjne oraz stosowanie biblijnej metaforyki, sytuują tę twórczość w ważnym nurcie piśmiennictwa kręgów zakonnych. Poprzez tego typu poetyckie wyznania Jezus Karmelu był nie tylko wzorem do naśladowania, ale „żywym i realnym" obiektem modlitwy oraz miłości oblubieńczej.

Polski kult mistyczki z Ávila, rozwijany w zgromadzeniach karmelitańskich, przyczyniał się również do podkreślania w XVII i XVIII wieku roli działalności kobiety, która przekraczając granice poznania, mogła stać się duchowym przewodnikiem i aspirować do doskonałości. Uprzywilejowane miejsce wyznań i obrazów mistycznych w kulturze religijnej XVII wieku odzwierciedla potrzebę ekspresji duchowej i pogłębioną indywidualną realizację kontaktu z Bogiem. Karol Górski podkreśla niezwykłą intensywność duchowości karmelitańskiej, wskazując na zachowane autobiograficzne teksty zakonnic, m.in. Anny Marii Marchockiej, Anny od Jezusa, Krystyny od św. Michała (Belgijki rozwijającej w Krakowie duchowość terezjańską), Beaty Konstancji od św. Józefa[34]. Ich potrzeba dzielenia się odczuciami duchowymi była nie tylko realizowana i aprobowana, ale udzielała się nowo przybyłym. Kult Przebitego Serca św. Teresy, powszechny od siedemnastego

---

[32] Por. K. Górski: *Zarys dziejów katolicyzmu polskiego*, Toruń 2008, s. 326–327.

[33] Na temat poezji rękopisów karmelitańskich zob. A. Czyż: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988, s. 82–83.

[34] Por. K. Górski: *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986, s. 135–137.

stulecia, a w 1726 roku zaaprobowany przez Benedykta XIV, na stałe wpisał się w literaturę duchową i religijność Europy. Skupiła się w nim chrześcijańska tradycja interpretacji zmysłów duchowych, za pomocą których można doświadczać Boga i kosmosu, reprezentowana przez św. Bernarda z Clairvaux, św. Tomasza i św. Bonawenturę.

Polskie poetki korzystały z utrwalanych wzorców rozmowy z Chrystusem. Warto przywołać postać i dzieło Konstancji Benisławskiej (1747–1806), poetki często cytującej dzieła św. Mechtyldy von Hackeborn, św. Brygidy Szwedzkiej, św. Teresy z Ávila oraz św. Jana od Krzyża. Jej erudycyjna poezja religijna, ujawniająca znajomość Biblii, pism Ojców Kościoła, św. Augustyna i św. Tomasza, poświadcza zainteresowanie metafizyczną tematyką w XVIII stuleciu. *Pieśni sobie śpiewane* Benisławskiej (1776) to pieśni, liryczne modlitwy i wyznania kierowane do Jezusa, Maryi oraz Stwórcy świata. Zawierają prośby do „Ojca litościwego", by „raczył rozgrzać ogniem lód w sercu" i pomógł spotkać Chrystusa[35]. Skupiona na miłości do Chrystusa liryka poetki, zakorzeniona w pismach ascetycznych i mariologicznych, jest przykładem niesłabnącej atrakcyjności aktywnych postaw wobec *sacrum* w kulturze Rzeczypospolitej. Benisławska wpisuje się w nurt twórczości pisarek, dla których tradycja chrześcijańska (wizje, naśladowania Chrystusa, pisma mistyczne) miała podstawowe znaczenie w wyborze gatunku, tematu i przesłania.

Doświadczenia mistyczne kobiet dawnej Europy były tworzywem i inspiracją do kreowania postaw aktywnych w społecznościach klasztornych. Często przekraczały przestrzeń klauzury i przenosiły się na środowisko kulturowe, odnajdując swoje drugie życie w kazaniach, modlitwach, poezji i sztuce wizualnej. Wpływały również na życie i wizerunek kobiet władczyń, fundatorek kościołów i inicjatorek w życiu politycznym.

Bibliografia

– *Autobiografia mistyczna Matki Teresy à Jesu (Anny Marii Marchockiej)*, Poznań 1939.
– Beer, Frances: *Kobiety i doświadczenie mistyczne w Średniowieczu,* przeł. A. Branny, Kraków 1996.
– Benisławska, Konstancja: *Pieśni sobie śpiewane,* red. T. Chachulski, Warszawa 2000.
– Ciesielska-Borkowska, Stefania: *Mistycyzm hiszpański na gruncie polskim*, Kraków 1939.
– Czyż, Antoni: *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Wrocław 1988.
– Górski, Karol: *Zarys dziejów duchowości w Polsce*, Kraków 1986.
– Górski, Karol: *Zarys dziejów katolicyzmu polskiego*, Toruń 2008.

[35] Por. K. Benisławska: *Pieśni sobie śpiewane,* red. T. Chachulski, Warszawa 2000, s. 140–147.

– Hanusiewicz, Mirosława: *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998.
– Henderson, George: *Wczesne średniowiecze*, tłum. P. Paszkiewicz, Warszawa 1984.
– Kowalczyk, Maria: *Cztery mistyczki, dwa imiona i jeden klasztor*, w: „Studia Warmińskie", 46 (2009), s. 295–305.
– Künstler-Langner, Danuta: *Anioł w poezji baroku. Dzieje postaci w kulturze dawnej Europy*, Toruń 2011.
– Le Goff, Jacques: *Narodziny czyśćca*, tłum. K. Kocjan, Warszawa 1997.
– Matusiak, Błażej: *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2003.
– Mechtylda z Magdeburga: *Strumień światła boskości*, t. 1–2, wstęp, przekł. i oprac. P.J. Nowak, red. I. Rosińska, Kraków 2004.
– *Modlitwy Hildegardy z Bingen*, red. W. Storch, tłum. K. Wiwer, Kraków 2008.
– Morsztyn, Zbigniew: *Emblemata,* red. J. & P. Pelc, Warszawa 2001.
– Musiał, Danuta: *Antyczne korzenie chrześcijaństwa*, Warszawa 2001.
– O'Collins, Gerald: *Chrystologia. Jezus w ujęciu biblijnym, historycznym i systematycznym*, tłum. K. Franek, K. Chrzanowska, Kraków 2008.
– Pernoud, Régine: *Kobieta w czasach katedr*, tłum. I. Badowska, Warszawa 1990.
– Pseudo-Dionizy Areopagita: *Pisma teologiczne*, t. 2: *Hierarchia niebiańska. Hierarchia kościelna*, przedm. T. Stępień, tłum. M. Dzielska, Kraków 1999.
– Sudbrack, Josef: *Mistyka*, tłum. B. Białecki, Kraków 1996.
– Szulakiewicz, Marek: *Religia i czas*, Toruń 2008.
– Teresa z Ávila: *Zamek wewnętrzny,* tłum. D. Wandzioch, W. Ciak, Poznań 2010.
– Tomasz à Kempis: *Naśladowanie Chrystusa,* tłum. S. Kuczkowski, Kraków 1995.
– Usiądek, Jan; Sieradzki, Andrzej (red.): *Modlitwy do aniołów (do prywatnego odmawiania)*, Olsztyn 1988.

Katarzyna Krzak-Weiss

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Polskiej

Ku zbawieniu niewieściej duszy. Kilka uwag na marginesie analizy dwóch szesnastowiecznych książeczek do nabożeństwa

For the Salvation of Female Soul. Some Comments to the Analysis of Two 16th-Century Prayer Books

At the time when the role of women, virtually regardless of their social status, was usually limited to taking care of hearth and home, prayer books were their fundamental, if not only, reading matter. The article focuses primarily on the contents of two such books. The analysis of their rounds of prayers and their iconography is to show the appearance of prayer books, which gave the young women of the day their internal strength and buttressed their faith.

Keywords: prayer book, female reader, illuminations, illustrations, late medieval spirituality

Słowa kluczowe: modlitewnik, czytelniczka, iluminacje, ilustracje, duchowość późnego średniowiecza

W niniejszym tekście pragnę pokazać, iż obraz kobiety zatopionej w lekturze trzymanego w dłoniach modlitewnika to nie tylko przejaw wyobraźni artystów: iluminatora, malarza czy rzeźbiarza, lecz oddanie stanu faktycznego, którego ikonografia jest jedynie odzwierciedleniem[1]. Wszak nie od dzisiaj wiadomo, że książeczka do nabożeństwa była wierną towarzyszką życia wielu niewiast. Jak pisał Josef Janaček:

> Dla szlachcianek i mieszczek, dla kobiet zamożnych i ubogich, religia stanowiła sferę pewnej swobody umysłowej. W chwilach radości i smutku zwracały się wprost do Boga, a ponieważ robiły to bez udziału mężów i ojców,

[1] Ciekawy wybór przedstawień niewiast czytających znaleźć można m.in. w: S.G. Bell: *Medieval Women Book Owners: Arbiters of Lay Piety and Ambassadors of Culture*, w: „Signs. Journal of Women Culture and Society", 4 (1982), s. 742–768; M.C. Erler: *Women, Reading, and Piety in Late Medieval England*, Cambridge 2006; D.H. Green: *Women Readers in the Middle Ages*, Cambridge 2007.

> czuły się wtedy wolniejsze. Wiara umacniała kodeks moralny, nadawała sens wszystkim uznawanym przez nie wartościom i nawet gdy przeżywały wewnętrzne rozterki, podtrzymywała płomyk ich ambicji. Często przeradzała się w histerię i fanatyzm, jeszcze częściej ustępowała na plan dalszy w obliczu pokus życia doczesnego, ale w istocie zawsze przynosiła pociechę w ciężkich sytuacjach i mistyczne wytłumaczenie trudnych do zrozumienia plag losu[2].

Dla wielu kobiet książeczka do nabożeństwa stanowiła zatem podstawową, a niejednokrotnie jedyną lekturę. Przyczyniło się do tego zwłaszcza *devotio moderna*. Jednym z jego głównych postulatów było zmniejszenie roli ceremonialnej liturgii oraz odejście od sformalizowanych praktyk dewocyjnych na rzecz pobożności indywidualnej, opartej na głębokiej, ale samodzielnej refleksji. W zgodzie z tym zaleceniem ważniejsza od udziału w liturgii stawała się osobista modlitwa i kontemplacja, które miały prowadzić do rozwijania cnót pokory i miłości oraz poszukiwania drogi ku świętości[3]. Nie bez znaczenia dla popularności modlitewników służących zaspokojeniu potrzeby prywatnej dewocji była również zmiana zwyczajów czytelniczych, która nastąpiła w dobie późnego średniowiecza, a polegała na upowszechnieniu się cichej lektury[4].

Dowodów na to, iż książeczka do nabożeństwa była częstą towarzyszką niewieściego życia, dostarcza wiele rozmaitych źródeł, w tym m.in. inwentarze sporządzane ongiś pośmiertnie w celu rejestrowania dóbr pozostawionych przez zmarłego. To choćby z nich dowiedzieć się można, iż w posiadaniu zmarłej w 1551 roku Agnieszki Zarszczanki, małżonki bogatego handlarza klejnotów Vincentego Pacifici Itali, znajdował się *Hortulus animae* — jeden z najpopularniejszych drukowanych modlitewników XVI stulecia[5]. Z zapisu brzmiącego *ortulus et alvis liber*, jaki umieszczony został w inwentarzu ruchomości sporządzonym 14 lutego 1543 roku, wynika natomiast, iż inny egzemplarz owej książeczki był własnością kasztelanowej kowalskiej Urszuli

---

[2] J. Janaček: *Białogłowy rozważnej żywot w czasie burzliwym*, tłum. P. Godlewski, Warszawa 1982, s. 291.

[3] Por. W. Bielak: *Devotio moderna w polskich traktatach duszpasterskich powstałych do połowy XV wieku*, Lublin 2002, s. 48; J.J. Kopeć: *Liturgia i pobożność ludowa w świetle historii*, w: W. Nowak (red.): *Liturgia i pobożność ludowa*, Olsztyn 2003, s. 32.

[4] Por. P. Saenger: *Books of Hours and Reading Habits of the Later Middle Ages*, w: „Scrittura e Civiltà", 9 (1985), s. 239–269. Z najnowszych pozycji o modelach lektury warto przywołać pracę: W Pawlak: *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012 (rozdział: *Humaniści i modele lektury*).

[5] Por. A. Benis: *Materyały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*, cz. 2, Kraków 1890, s. 27, poz. 413.

Ilustracja 1. *Godzinki Marii Burgundzkiej*, ok. 1477 (zob. bibliografia)

Sierpskiej[6]. Znakomitym źródłem informacji o tym, kto był właścicielem i użytkownikiem, a raczej właścicielką i użytkowniczką modlitewnika, są także przydomki, które z czasem tak silnie zrosły się z konkretnymi książeczkami do nabożeństwa, że zastąpiły ich właściwe tytuły. Dość wspomnieć o *Modlitewniku królowej Bony*, czy *Modlitewniku Nawojki*, *Modlitewniku siostry Konstancji* i *Książeczce do spowiedzi królewny Jadwigi*. Ważnym świadectwem obecności książeczek do nabożeństwa w życiu niewiast są również źródła ikonograficzne. Wystarczy przywołać *Godzinki Marii Burgundzkiej* (ok. 1477), w których na jednej z miniatur przedstawiona została sama właścicielka pięknego modlitewnika[7] (zob. il. 1), czy liczne przykłady rzeźby epitafijnej upamiętniające zmarłe niewiasty z książeczką do nabożeństwa w dłoni, spośród których na uwagę zasługują choćby znajdujący się w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu nagrobek Anny Jagiellonki czy mieszczące się w prezbiterium bazyliki NMP w Krakowie epitafia Małgorzaty z Chodorowskich Cellari (zm. 1598) i Anny z Moreckich Montelupi (zm. 1609)[8].

Przytoczone tu źródła (będące jedynie skromnym wyborem) dowodzą jasno, iż posiadanie przez kobiety ksiąg służących do prywatnej dewocji nie było niczym wyjątkowym. Wprawdzie w początkach kultury piśmiennej modlitewniki trafiały wyłącznie do rąk niewiast wyróżniających się pochodzeniem i zajmowaną pozycją społeczną[9], ale w wieku XVI grono to wyraźnie się powiększyło i objęło także przedstawicielki szlachty oraz patrycjatu[10]. Stało się tak przede wszystkim dzięki upowszechnieniu, i co się z tym wiąże — również potanieniu książek, wytwarzanych podówczas już nie tylko ręcznie, ale — za sprawą wynalazku Jana Gutenberga — odbijanych w setkach egzemplarzy.

---

[6] Por. S. Nawrocki, J. Wisłocki (red.): *Inwentarze mieszczańskie z lat 1528–1635 z ksiąg miejskich Poznania*, Poznań 1961, s. 6, poz. 5.

[7] Modlitewnik ten znajduje się obecnie w zbiorach Österreichische Nationalbibliothek w Wiedniu, gdzie skatalogowano go pod sygnaturą Cod. Vindob. 1857.

[8] Por. K. Górecka: *Pobożne matrony i cnotliwe panny. Epitafia mieszczanek i szlachcianek z XVI i XVII wieku jako źródło wiedzy o kobiecie w epoce nowożytnej*, Warszawa 2006, s. 81–82. Aby nie zniekształcić przedstawianego obrazu, należy w tym miejscu zaznaczyć, iż znanych jest też wiele modlitewników należących do mężczyzn (choćby modlitewnik Zygmunta I, modlitewnik Olbrachta Gasztołda czy Krzysztofa Szydłowieckiego, nie wspominając już o zagranicznych), jednakże w ich przypadku książki tego typu były raczej oznaką statusu społecznego lub elementem księgozbioru.

[9] Zazwyczaj modlitewniki trafiały do rąk kobiet jako element wyprawy, jaką otrzymywały od swych rodziców, wstępując w związki małżeńskie. Czasami zamawiały je same, a niekiedy (choć rzadko) prezentowali im je mężowie. Zob. m.in.: G. Pac: *Kobiety i książki*, w: idem: *Kobiety w dynastii Piastów. Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku — studium porównawcze*, Toruń 2013, s. 296–298.

[10] Por. B. Kosmanowa: *Książka i jej czytelnicy w dawnej Polsce*, Warszawa 1981, s. 161.

Jednakże jedno nie uległo większej zmianie. Podobnie jak wcześniej, tak i w dobie renesansu młode niewiasty nie miały zbyt wielu możliwości zdobycia wykształcenia. Były one zwykle edukowane w domu, bądź (jeśli rodzina była majętniejsza) w murach klasztoru, przy czym w tym drugim przypadku „nie aby stać się jedną z mniszek, ale dla wychowania do wszelkich pożytecznych rzeczy z pomocą ksiąg i prac”[11]. I choć słowa te pochodzą z *Vitae Mathildis reginae posterior* (ok. 1002), to znakomicie oddają także dużo późniejsze realia. W niejednych późnośredniowiecznych wskazówkach duszpasterskich znaleźć można bowiem zalecenia, by w czasie wolnym od zajęć domowych kobiety oddawały się medytacjom, pobożnym czytaniom oraz recytacjom godzinek i innych modlitw[12]. Co ciekawe, i w czasach średniowiecza, i w XVI stuleciu to właśnie modlitewnik był zazwyczaj — i to niezależnie od miejsca pobierania edukacji — pierwszym elementarzem, na którym dziewczęta ćwiczyły umiejętność czytania[13]. Nierzadko była to zresztą jedyna książka, z jaką zapoznawano młodą niewiastę[14]. Jak bowiem pisał Andrzej Glaber z Kobylina (zm. 1555):

> mężowie […] tak ustawili i pilno tego strzegą, aby białe głowy **pisma się nie uczyły i ksiąg żadnych co się tycze biegłości a wyćwiczenia rozumu nie czytały**, ta jest jedna przyczyna, iż oni […] bojąc się swej sławy utracić, aby białe głowy rozumem ich nie przechodziły, chcąc wiele umieć**, bronią im czytania pisma głębokiego, chyba modlitw a paciorków**[15].

---

[11] *Vita Mathildis reginae antiquor*, cyt. za: G. Pac, op. cit., s. 303. Zob. również: K. Targosz: *Treści maryjne w modlitwach z Kodeksu Gertrudy i ich współbrzmienia ikonograficzne*, w: J. Hoff (red.): *Kobieta i kultura religijna. Specyficzne cechy religijności kobiet w Polsce*, Rzeszów 2006, s. 51.

[12] Por. E. Potkowski: *Kobiety a książka w średniowieczu — wybrane problemy*, w: „Kwartalnik Historyczny”, 3 (1998), s. 15.

[13] W dobie średniowiecza takim elementarzem był z reguły psałterz (zob. ibidem, s. 9), zaś później dołączyły do niego inne typy książeczek służących do prywatnej modlitwy, jak choćby godzinki, które zresztą powstały na bazie psałterza. W niektórych egzemplarzach godzinek znaleźć można karty z alfabetem służącym do nauki czytania, zob. F. Manzari: *Funkcje obrazów w książce iluminowanej. Biblijne cykle ikonograficzne jako pomoc w nauczaniu i upowszechnianiu Biblii oraz narzędzie praktyk religijnych w późnym średniowieczu*, tłum. J. Kujawiński, Poznań 2014, s. 62–63.

[14] Por. Manzari, op. cit., s. 62.

[15] A. Glaber z Kobylina: *Gadki o składności członków człowieczych z Arystotelesa i też inszych mędrców wybrane (1535)*, red. J. Rostafiński, Kraków 1893, s. 8 (wyróżnienie — K.K.-W.). Wypada przy tym zaznaczyć, iż Glaber, profesor Akademii Krakowskiej, był w istocie apologetą kobiet i w tym samym tekście zwracał uwagę, że mężczyźni bronią kobietom dostępu do wiedzy z zazdrości, bowiem zdają sobie sprawę z tego, iż niewiasty jako „ludzie subtelnego ciała sprawniejszego bywają rozumu nad insze, ku wszelkiej nauce i obaczeniu rzeczy każdej dowcipniejszy”. Ibidem, s. 8.

Tym samym większość kobiet została niejako „skazana" na modlitewnik, który towarzyszył im praktycznie na każdym etapie życia. Poczynając od dzieciństwa, w którym pozwalał zdobyć i udoskonalić umiejętność czytania, aż po dojrzałość, gdy służył już przede wszystkim celom religijnym — prowadzonej w skupieniu i samotności modlitwie, mającej nieść ukojenie duszy i umocnienie wiary. Cel ten zaś mógł zostać osiągnięty na różne sposoby, gdyż niejako przy okazji modlitewnik stał się też swoistym wyznacznikiem statusu społecznego oraz materialnego użytkowniczki. Raz bywał bowiem niepowtarzalnej urody manuskryptem zdobionym pięknymi, skrzącymi się od barw iluminacjami, zaś innym razem czarnobiałym drukiem, jednym z setki identycznych, który bądź to ozdobiony był jednobarwnymi drzeworytami, bądź pozbawiony jakiejkolwiek warstwy obrazowej.

Znakomity przykład pierwszego, „wytwornego" wariantu stanowi *Modlitewnik królowej Bony* — piękny, bogato iluminowany manuskrypt, wykonany w latach 1527–1528 w warsztacie Stanisława Samostrzelnika (obecnie w zbiorach Bodleian Library w Oxfordzie)[16]. Zamówiony specjalnie dla królowej[17], o czym świadczą: jej imię wymienione w tekście modlitwy (k. 249)[18] oraz umieszczone w wielu miejscach herby (głównie rodu Sforzów, ale także Viscontich, Aragonów, Królestwa Polskiego i Wielkiego Księstwa Litewskiego), przyciąga uwagę iście królewskim wystrojem, na który składa się 15 całostronicowych miniatur, ujętych w niezwykle bogate bordiury oraz liczne i bardzo dekoracyjne inicjały.

Pod względem programu ikonograficznego oraz modlitewnego manuskrypt ten nie odbiega specjalnie od innych tego typu książek powstałych w tym samym czasie. Wykonany dla królowej rękopis należy bowiem do bardzo popularnych już od średniowiecza *Godzinek* (łac. *Liber horarum*, franc. *Livres d'heures*, ang. *Book of Hours*, niem. *Stundenbuch*). Modlitewnik ten cechował wyraźnie przemyślany program modlitewny, w którym stałymi punktami były: kalendarz (ułatwiający orientację w świętach przypadających

---

[16] Więcej na temat dekoracji *Modlitewnika królowej Bony* zob. Z. Ameisenowa: *Cztery rękopisy iluminowane z lat 1524–1528 w zbiorach obcych*, Kraków 1967, s. 32–41; B. Miodońska: *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983; *Modlitewnik królowej Bony 1528 r. Facsimile*, wstęp R. Wójcik, red. K. Krzak-Weiss, R. Wójcik, W. Wydra, Poznań 2016 (seria „Libri Precationum Illuminati Poloniae Veteris").

[17] Zleceniodawcą wykonania omawianego modlitewnika był niewątpliwie Zygmunt I, który zamówił go po tym, jak sam w 1524 r. otrzymał podobny w darze od Samostrzelnika, chcącego w ten sposób przekonać króla do dalszych zleceń. Jak widać, zamysł powiódł się artyście, bowiem krótko później władca zlecił jego warsztatowi wykonanie modlitewnika dla Bony, a następnie dla córki Jadwigi (1535). Zob. U. Borkowska: *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellonów (XV i początek XVI wieku)*, Lublin 1999, s. 129–130.

[18] Por. B. Miodońska, op. cit., s. 25.

na poszczególne dni roku), małe oficjum o Najświętszej Maryi Pannie, które składało się z modlitw zaplanowanych na poszczególne pory dnia, psalmy gradualne, modlitwy do Najświętszej Maryi Panny, siedem psalmów pokutnych, oficjum za zmarłych, litania do Wszystkich Świętych oraz suffragia (memoriae), czyli modlitwy do świętych[19]. Częstymi nie obowiązkowymi elementami były również: godzinki o krzyżu, Duchu Świętym, Trójcy Świętej, a także wyimki z czterech Ewangelii[20].

W większości *Godzinek* programowi modlitewnemu towarzyszył też staranny program ikonograficzny, który, podobnie jak treść, charakteryzował się pewną wypracowaną przez lata stałością. Oznaczało to, iż zazwyczaj ilustrowane były te same oracje i przy użyciu tych samych scen. I tak: wyjątkom z Ewangelii towarzyszyły portrety Ewangelistów, bądź wywodzące się z wizji Ezechiela symbole tychże, natomiast incipity poszczególnych godzin oficjum do Najświętszej Maryi Panny wyznaczały sceny z życia Maryi[21]. Oficjum o Duchu Świętym ilustrowała zazwyczaj scena *Zesłania Ducha Świętego*, zaś oficjum o Krzyżu — *Ukrzyżowanie*. Z kolei siedmiu psalmom pokutnym towarzyszyło wyobrażenie ich autora (jak się przyjęło — choć nietrafnie — uważać), czyli starotestamentowego króla Dawida w scenie *Modlitwy do Boga* lub *Podglądania kąpiącej się Batszeby*[22]. Oficjum za zmarłych ilustrowano zazwyczaj wyobrażeniami: *Tańca śmierci*, *Czyśćca* lub *Sądu Ostatecznego*, natomiast najbogatszy zespół przestawień dopełniały suffragia, w których plastyczne wyobrażenie otrzymywał niemal każdy wzmiankowany w nich święty i każda święta[23].

---

[19] Termin *suffragium* ma wprawdzie o wiele więcej znaczeń, ale w niniejszym tekście przyjmuję to związane z modlitwą (prośbą) o wstawiennictwo świętych, zob. U. Borkowska, op. cit., s. 28.

[20] Więcej o *Godzinkach*, zob. m.in.: G. Achten: *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck*, Wiesbaden 1980, passim; J.J. Kopeć: *Godzinki*, w: L. Bieńkowski (red.): *Encyklopedia katolicka*, t. 5, Lublin 1989, szp. 1238; U. Borkowska, op. cit., s. 24–30; V. Reinbourg: *French Books of Hours. Making an Archive of Prayer, c. 1400–1600*, Cambridge/New York 2012, s. 16.

[21] I tak matutinie towarzyszyło *Zwiastowanie*, laudzie — *Nawiedzenie*, prymie — *Adoracja Dzieciątka*, tercji — *Zwiastowanie pasterzom*, sekście — *Pokłon Trzech Króli*, nonie — *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, nieszporom (*vesperae*) — *Ucieczka do Egiptu*, a komplecie — *Koronacja Maryi*, *Wniebowzięcie Maryi* lub *Zaśnięcie Maryi*.

[22] Warto zasygnalizować, że siedem psalmów pokutnych cieszyło się w XVI w. tak dużą popularnością, iż wydawano je niekiedy jako samodzielną całość. Więcej na ich temat zob. P. Buchwald-Pelcowa: *Nad psalmami i psałterzami polskimi XVI wieku*, w: eadem: *Historia literatury i historia książki. Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII*, Kraków 2005, s. 171–189; B. Łukaszewska: *„Siedem psalmów pokutnych" z rękopisu numer 183 Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Edycja*, Lublin 2016, passim.

[23] Por. A. Karłowska-Kamzowa: *Obrazowa świadomość religijna w późnośredniowiecznych modlitewnikach drukowanych*, w: „Liturgia Sacra", 3–4 (1995), s. 198–200; K. Krzak-Weiss:

Nie inaczej jest w *Modlitewniku królowej Bony*, który nieomal w każdym szczególe powiela ów schemat modlitewno-ikonograficzny[24]. Co ciekawe, ujawnia i ilustruje też inną prawidłowość — *Godzinki* były ulubionym typem książeczki do nabożeństwa niewiast z rodów panujących na dworach Zachodniej Europy. Wybór ich właśnie dla pochodzącej z Italii księżniczki nie mógł być zatem przypadkowy. Zwłaszcza, że ona sama posiadała już wcześniej jeden egzemplarz tego modlitewnika (zob. il. 2), który przywiozła ze sobą jako część swojej wyprawy[25].

Na szczęście dla niewiast pobożnych, ale mniej majętnych i zajmujących niższą pozycję społeczną, wśród dostępnych w XVI stuleciu książeczek do nabożeństwa znajdował się także tytuł mniej wytworny od *Godzinek*, a pod wieloma względami równie atrakcyjny. Był nim *Hortulus animae* — modlitewnik powstały w Niemczech u schyłku XV wieku i od początku swego istnienia funkcjonujący w wersji drukowanej (stąd tańszy i dlatego powszechniejszy)[26].

W swym programie modlitewnym nowa książeczka wykazywała sporo podobieństw do *Horae*, bowiem tak jak one zawierała: kalendarz, małe oficjum do Najświętszej Maryi Panny, godzinki o Krzyżu, godzinki o Duchu Świętym, litanię do Wszystkich Świętych, wyjątki z Ewangelii, siedem psalmów pokutnych, modlitwy do Najświętszej Maryi Panny oraz suffragia. Jednakże w odróżnieniu od *Godzinek*, *Hortulus* zawierał także: modlitwy na różne święta roku liturgicznego, naukę spowiadania, czyli zestaw tekstów ułatwiających przystąpienie do sakramentu pokuty, oraz modlitwy o męce Chrystusa objawione św. Brygidzie. Bardzo szybko okazało się, że tak opracowany program o wiele lepiej odpowiadał potrzebom i gustom wiernych niż nieco konserwatywne *Horae*. Decydująca okazała się mnogość modlitw pozwalających na bardziej świadome przyjmowanie sakramentów, a także stanowiących wyraz troski o zbawienie duszy własnej i najbliższych zmarłych. Istotną zaletą była również otwartość programu modlitewnego *Hortulusów* na zmiany, które — gdy tylko zachodziła taka potrzeba — wprowadzano do książeczki nieomal natychmiast. Dla przykładu, od chwili, gdy Sobór Trydencki zakazał odmawiania modlitw powiązanych z odpustami, wydawcy pragnący utrzymać *Hortulus* na rynku pozbyli się ich od razu, choć niewątpliwe

---

W ogrodzie duszy. Studia nad wyposażeniem graficznym polskich edycji modlitewnika „Hortulus animae", Poznań 2014, s. 20–21.

[24] Więcej na temat programu modlitewnego i ikonograficznego *Modlitewnika królowej Bony,* zob. U. Borkowska, op. cit., s. 126–159.

[25] Zob. *Modlitewnik królowej Bony*, *1492 r. Facsimile*, wstęp K. Krzak-Weiss, red. K. Krzak-Weiss, R. Wójcik, W. Wydra, Poznań 2016.

[26] Więcej na temat *Hortulusów* zob. K. Krzak-Weiss, op. cit., passim (tam również bibliografia odnosząca się zarówno do zagranicznych, jak i polskich wydań tego modlitewnika).

Ilustracja 2. *Modlitewnik królowej Bony*, 1492 (zob. bibliografia)

były one jednym z „magnesów" przyciągających doń czytelników. Któż bowiem nie wybrałby książeczki zawierającej oracje, których odmówienie gwarantowało otrzymanie stu, albo i więcej dni odpustu?

Jednakże nie jedynie odpusty przesądziły o powodzeniu tego modlitewnika. Istotnym czynnikiem były także ilustracje. Poczynając już bowiem od pierwszego wydania, *Hortulus* posiadał nader bogatą szatę graficzną, która nie tylko tworzyła dlań efektowną oprawę plastyczną, ale przede wszystkim pogłębiała i wzmacniała zawarty w nim przekaz. Podczas odmawiania oracji do siedmiu boleści Najświętszej Maryi Panny czytelniczka miała zatem przed oczyma nie tylko ich tekst, ale również wyobrażenie *Mater Dolorosa* (zob. il. 3), której przejmujący obraz zapadał jej głęboko w pamięć. Wzmożeniu przeżyć duchowych i religijnych służyło z pewnością to, że autorzy poszczególnych ilustracji wykorzystywali zazwyczaj do ich opracowania ogólnie przyjęte schematy, przez co modląca się na kartach modlitewnika wpatrywała się w to samo, co znała już dobrze chociażby z wnętrz świątynnych. A ponieważ starano się umieszczać ryciny w jak najbliższym sąsiedztwie modlitw, których były zobrazowaniem, wczytująca się w zilustrowane oracje użytkowniczka książeczki mogła odnieść wrażenie, jakby czyniła to przed świętym obrazem[27]. Tym samym czerpała wiarę nie tylko *ex auditu*, ale również *ex visu*[28].

W taki sposób zaaranżowany był zresztą nie tylko *Hortulus*, ale także wspomniany *Modlitewnik królowej Bony*. Obie książeczki łączył ponadto zbliżony typ pobożności. Oznaczało to, iż niezależnie od tego, czy modlitewnik był unikatowym rękopisem przeznaczonym dla stojącej na szczycie hierarchii społecznej żony Zygmunta I, czy też jednym z dziesiątków drukowanych egzemplarzy nabywanych przez przedstawicielki magnaterii, szlachty lub mieszczaństwa, to z jego kart daje się odczuć taki sam lęk przed śmiercią oraz obawy o potępienie i kary czyśćcowe[29]. Ukojenie owych lęków i obaw nieść miało wstawiennictwo świętych mężów i niewiast, do których liczne oracje zajmowały sporą część każdego z modlitewników. Zawartość obu książeczek do nabożeństwa dowodziła też żywego kultu męki Chrystusa

---

[27] Por. A. Karłowska-Kamzowa: *Książka także do oglądania (Ze studiów nad drukowanymi modlitewnikami paryskimi przełomu wieku XV/XVI)*, w: „Res Historica", 3 (1998), s. 114–122; K. Krzak-Weiss, op. cit., s. 77. W przypadku *Godzinek* było zresztą podobnie, tyle że ich krąg oddziaływania był (przynajmniej w Polsce) wyraźnie zawężony do środowiska dworskiego.

[28] Por. R. Knapiński: *„Biblia pauperum" — rzecz o dialogu słowa i obrazu*, w: „Nauka", 4 (2004), s. 133; S. Szymik: *Fides ex visu — perspektywa biblijna*, w: R. Knapiński, A. Kramiszewska (red.): *Fides ex visu*, Lublin 2011, s. 23–24.

[29] Por. A. Nowicka-Jeżowa: *Tradycja średniowieczna w religijności katolickiej XVI wieku (Próba spojrzenia ogólnego)*, w: S. Nieznanowski, J. Pelc (red.): Nurt *religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, Lublin 1994, s. 203.

Ilustracja 3. *Hortulus animae*, 1546 (zob. bibliografia)

z wyraźnym nastawieniem na rozważania nad bardziej duchowym, a mniej cielesnym wymiarem jego cierpienia. Bardzo silnie zaakcentowany został w nich również nurt maryjny, co w pewnej mierze wynikało z faktu, iż oba modlitewniki przeznaczone były częściej dla czytelniczek niż czytelników, ale przede wszystkim stanowiło wyraz panującej już od średniowiecza głębokiej wiary we wstawiennictwo Maryi. Wyraźna zbieżność (a niekiedy nawet identyczność) modlitw zamieszczonych w obu opisanych książeczkach do nabożeństwa, które wszak trafiały do rąk czytelniczek legitymujących się różnym statusem społecznym, odsłania prawdę, że w dążeniu do zbawienia duszy wszyscy byli w istocie równi.

Bibliografia

- Achten, Gerard: *Das christliche Gebetbuch im Mittelalter. Andachts- und Stundenbücher in Handschrift und Frühdruck*, Wiesbaden 1980.
- Ameisenowa, Zofia: *Cztery rękopisy iluminowane z lat 1524–1528 w zbiorach obcych*, Kraków 1967.
- Bell, Susan Groag: *Medieval Women Book Owners: Arbiters of Lay Piety and Ambassadors of Culture*, w: „Signs. Journal of Women i Culture and Society", 4 (1982), s. 742–768.
- Benis, Artur: *Materyały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*, cz. 2, Kraków 1890.
- Bielak, Włodzimierz: *Devotio moderna w polskich traktatach duszpasterskich powstałych do połowy XV wieku*, Lublin 2002.
- Borkowska, Urszula: *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellonów (XV i początek XVI wieku)*, Lublin 1999.
- Buchwald-Pelcowa, Paulina: *Historia literatury i historia książki. Studia nad książką i literaturą od średniowiecza po wiek XVIII*, Kraków 2005.
- Erler, Mary C.: *Women, Reading, and Piety in Late Medieval England*, Cambridge 2006.
- Glaber z Kobylina, Andrzej: *Gadki o składności członków człowieczych z Arystotelesa i też inszych mędrców wybrane (1535)*, red. J. Rostafiński, Kraków 1893.
- Górecka, Katarzyna: *Pobożne matrony i cnotliwe panny. Epitafia mieszczanek i szlachcianek z XVI i XVII wieku jako źródło wiedzy o kobiecie w epoce nowożytnej*, Warszawa 2006.
- Green, Dennis H.: *Women Readers in the Middle Ages*, Cambridge 2007.
- Janaček, Josef: *Białogłowy rozważnej żywot w czasie burzliwym*, tłum. P. Godlewski, Warszawa 1982.
- Karłowska-Kamzowa, Alicja: *Książka także do oglądania (Ze studiów nad drukowanymi modlitewnikami paryskimi przełomu wieku XV/XVI)*, w: „Res Historica", 3 (1998), s. 114–122.
- Karłowska-Kamzowa, Alicja: *Obrazowa świadomość religijna w późnośredniowiecznych modlitewnikach drukowanych*, w: „Liturgia Sacra", 3–4 (1995), s. 197–204.
- Knapiński, Ryszard: *„Biblia pauperum" — rzecz o dialogu słowa i obrazu*, w: „Nauka", 4 (2004), s. 133–164.
- Kopeć, Jerzy Józef: *Godzinki*, w: L. Bieńkowski (red.): *Encyklopedia katolicka*, t. 5, Lublin 1989, szp. 1238.
- Kopeć, Jerzy Józef: *Liturgia i pobożność ludowa w świetle historii*, w: W. Nowak (red.): *Liturgia i pobożność ludowa*, Olsztyn 2003, s. 32.
- Kosmanowa, Bogumiła: *Książka i jej czytelnicy w dawnej Polsce*, Warszawa 1981.
- Krzak-Weiss, Katarzyna: *W ogrodzie duszy. Studia nad wyposażeniem graficznym polskich edycji modlitewnika „Hortulus animae"*, Poznań 2014.
- Łukaszewska, Barbara: *„Siedem psalmów pokutnych" z rękopisu numer 183 Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Edycja*, Lublin 2016.
- Manzari, Francesca: *Funkcje obrazów w książce iluminowanej. Biblijne cykle ikonograficzne jako pomoc w nauczaniu i upowszechnianiu Biblii oraz narzędzie praktyk religijnych w późnym średniowieczu*, tłum. J. Kujawiński, Poznań 2014.
- Miodońska, Barbara: *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Warszawa 1983.
- *Modlitewnik królowej Bony, 1492 r. Facsimile*, wstęp K. Krzak-Weiss, red. K. Krzak-Weiss, R. Wójcik, W. Wydra, Poznań 2015.
- *Modlitewnik królowej Bony 1528 r. Facsimile*, wstęp R. Wójcik, red. K. Krzak-Weiss, R. Wójcik, W. Wydra, Poznań 2016.

– Nawrocki, Stanisław; Wisłocki, Jerzy (red.): *Inwentarze mieszczańskie z lat 1528–1635 z ksiąg miejskich Poznania*, Poznań 1961.
– Nowicka-Jeżowa, Alina: *Tradycja średniowieczna w religijności katolickiej XVI wieku (Próba spojrzenia ogólnego)*, w: S. Nieznanowski, J. Pelc (red.): Nurt *religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu*, Lublin 1994, s. 187–219.
– Pac, Grzegorz: *Kobiety i książki*, w: idem: *Kobiety w dynastii Piastów. Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku — studium porównawcze*, Toruń 2013, s. 291–311.
– Pawlak, Wiesław: *De eruditione comparanda in humanioribus. Studia z dziejów erudycji humanistycznej w XVII wieku*, Lublin 2012.
– Potkowski, Edward: *Kobiety a książka w średniowieczu — wybrane problemy*, w: „Kwartalnik Historyczny", 3 (1998), s. 3–18.
– Reinbourg, Virginia: *French Books of Hours. Making an Archive of Prayer, c. 1400–1600*, Cambridge/New York 2012.
– Saenger, Paul: *Books of Hours and Reading Habits of the Later Middle Ages*, w: „Scrittura e Civiltà", 9 (1985), s. 239–269.
– Szymik, Stefan: *Fides ex visu — perspektywa biblijna*, w: R. Knapiński, A. Kramiszewska (red.): *Fides ex visu*, Lublin 2011, s. 11–24.
– Targosz, Karolina: *Treści maryjne w modlitwach z Kodeksu Gertrudy i ich współbrzmienia ikonograficzne*, w: J. Hoff (red.): *Kobieta i kultura religijna. Specyficzne cechy religijności kobiet w Polsce*, Rzeszów 2006, s. 49–86.

Ilustracje

1. *Godzinki Marii Burgundzkiej*, ok. 1477. Österreichische Nationalbibliothek Wien, https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Stundenbuch_der_Maria_von_Burgund?uselang=de (dostęp: 10.12.2016).
2. *Modlitewnik królowej Bony*, 1492. Zamek Królewski w Warszawie, nr inw. ZK 1512.
3. *Hortulus animae*, Kraków: Dziedzice Marka Szarfenberga 1546. Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk, sygn. Cim. O. 461.

IV

Jaką by ją widzieć chcieli

Magdalena Koźluk
Uniwersytet Łódzki
Katedra Filologii Romańskiej

Żółw, pantofel, wrzeciono i klucze. O idealnej kobiecie w szesnastowiecznej *ars emblematica*

Tortoise, Slipper, Spindle and Keys. The Perfect Woman in the 16th-Century *Ars Emblematica*

In the sixteenth-century emblem books there are many elements related to women. In the works of humanists, such as Alciato, Corrozet, Gueroult, Aneau, Cousteau, Junius, some topics related to the role of women may easily be found. The paper's aim is to determine the status of women in the Renaissance emblems, to show that the authors mentioned above were very keen to highlight the negative characteristics of women and to portray how the rhetoric of visual art and the mnemonic were used to promote the behavioural patterns of a perfect woman and an exemplary wife.

Keywords: 16th-century emblems, nature and women's vices, misogynist topoi, symbol, visual rhetoric, mnemonics, ideal of woman, ideal of wife

Słowa kluczowe: szesnastowieczne emblematy, natura i wady kobiety, mizoginiczne toposy, symbol, retoryka wizualna, sztuka mnemotechniczna, ideał kobiety, ideał małżonki

Szesnastowieczne emblematy zasługują na uwagę badaczy zajmujących się tematyką kobiet dawnych epok. Z jednej strony przekazywały one poglądy dawnych autorytetów medycznych, teologicznych i prawniczych na kwestię kobiecej natury[1], z drugiej zaś, ze względu na wpisaną w gatunek funkcję moralizatorską, eksponowały wady niewieście w nader jaskrawym świetle. Mnemotechniczny obraz pomagał czytelnikowi we właściwym odczytaniu tekstu, który często był wyjaśniany w licznych komentarzach odautorskich[2]. Atrakcyjna forma przekazu, połączenie obrazu ze słowem, *varietas* pod względem treści — to bez wątpienia główne atuty tego gatunku. Dość

[1] Por. J. Delumeau: *Strach w kulturze zachodu*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1986, s. 303–324.

[2] Na temat emblematu jako gatunku literackiego zob. M. Górska: *Ut pictura emblema. Teoria i praktyka*, w: A. Bielak, P. Stępień (red.): *Ut pictura poesis. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 31–46.

wspomnieć, że między 1531 a 1700 rokiem ukazało się ponad trzy tysiące zbiorów emblematów autorstwa siedmiuset pisarzy w różnych językach[3] i prawie w każdym z nich znajdziemy rycinę bądź epigram, które nawiązują do tematyki kobiety.

Jak już wcześniej wykazała Sara F. Matthews Grieco, w dawnej sztuce emblematycznej ikonograficzna postać niewiasty przybierała zdecydowanie negatywne konotacje i przegrywała pod względem znaczeniowym z postacią mężczyzny. Płeć żeńska, predestynowana z natury do zła, figurowała głównie albo jako alegoria siedmiu grzechów głównych (*Luxuria, Vanitas, Ira, Avaritia, Superbia, Invidia, Acedia*), albo jako symbol diabolicznej mocy szatana, niezgody, kłótni, wojny, gadulstwa[4]. Pochylając się raz jeszcze nad starymi rycinami, zastanówmy się tym razem nie nad znaczeniem alegorycznym postaci kobiecej, lecz nad tym, które z negatywnych cech płci żeńskiej autorzy emblematów upodobali sobie w szczególności oraz w jaki sposób korzystali z retoryki wizualnej i sztuki mnemotechnicznej, aby propagować wśród potencjalnych czytelniczek wzory zachowań idealnej kobiety i przykładnej małżonki.

1. Natura i wady kobiety

Już w pierwszym w historii zbiorze emblematów autorstwa Andrea Alciato[5] (1492–1550) dwukrotnie natrafiamy na kobiece postaci — Medei zabijającej swe dzieci oraz Prokne, która w akcie zemsty na swym mężu Tereusie gotuje ich syna Itysa. Te dwa archetypy okrutnych i bezlitośnie mściwych kobiet doskonale wpisywały się w nurt antyfemistycznych litanii recytowanych przez kaznodziejów czy podręczników dla spowiadających, w których ówcześni teologowie i moraliści wzmagali przede wszystkim strach przed

[3] Por. J. Pelc: *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 35–42; A.-E. Spica: *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genres (1580––1700)*, Paris 1996, s. 45–157; F. Vuilleumier Laurens: *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'Âge classique. Études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève 2000.

[4] Por. S.F. Matthews Grieco: *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris 1991, s. 248–257.

[5] J.-F. Michaud: *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 1, Paris 1843, s. 364–365; C. Balavoine: *Le classement thématique des emblèmes d'Alciat*, w: A. Adams, A.J. Harper (red.): *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13–17 August 1990*, Leiden 1992, s. 1–21.

kobietą i uwypuklali jej nieludzkie okrucieństwo. W pierwszym z emblematów pt. *Amor filiorum* [*Miłość do dzieci*][6] Alciato w sześciu wersach dość jaskrawo szkicuje kontrast między troskliwością o młode u siwych gołębi, które wyskubują sobie własne pióra i wystawiają się na lodowate zimno po to, aby ogrzać przedwcześnie złożone jaja, a Medeą i Prokne, które świadomie dopuściły się morderstwa na swoim potomstwie. „Czy choć trochę zawstydzisz się Medeo lub Ty, niegodziwa Prokne, gdy ten ptak umiera przez miłość do dzieci?"[7] — zapytuje na koniec retorycznie Alciato, nie pozostawiając tym samym czytelnikowi żadnych wątpliwości co do oceny czynów obu kobiet. Drugi z emblematów pt. *Ei qui semel sua prodegerit, aliena credi non oportere* [*Temu, kto roztrwonił swoje mienie, cudzego powierzać się nie powinno*] jest poświęcony wyłącznie Medei[8]. Zaczerpnięty z antologii palatyńskiej epigram Leonidasa z Aleksandrii (9.346)[9] napomina nierozważną jaskółkę, która buduje gniazdo na posągu czarodziejki, aby zaniechała żmudnej pracy. Skoro „straszna rodzicielka Medea swoje dzieci zabiła w szale"[10], na pewno nie oszczędzi potomstwa ptaka — czytamy. Sama rycina jest jeszcze bardziej wymowna. Widzimy na niej centralnie stojący we wnęce ściany posąg Medei ze sztyletem w dłoni, wymierzonym wprost w trzewia dziecka. Drugie z potomstwa jest już martwe i spoczywa na ziemi przyciśnięte ciężką stopą kolchidzkiej dzieciobójczyni.

Już więc ojciec emblematów — Alciato rozpoczyna litanię wad kobiecych od przypomnienia, że kobieta potrafi być okrutna i mściwa. Ta stara prawda, o której wspominał wcześniej Eklezjastyk (25,17) — „Wszelka rana smutek serdeczny jest, a wszelka złość, złość niewieścia"[11] — powraca u Barthélemy Aneau (1510–1561), autora zbioru emblematów pt. *Picta poesis*[12]. W jednym ze swoich epigramów pt. *Impotens vindictae foemina* [*Kobieta niepanująca nad zemstą*] porównuje on rozwścieczoną kobietę do hyrkańskiej tygry-

---

[6] Por. A. Alciato: *Livret des emblèmes*, Paris: Chrestien Wechel 1536, k. G1^{v}–G2^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa044 (dostęp: 10.12.2016). Zob. komentarz do emblematu w: A. Alciato: *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, tłum. i red. M. Gabriele, Milano 2009, s. 256–257.

[7] A. Alciatus: *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*, tłum. i red. M. Mejor, A. Dawidziuk, B. Dziadkiewicz, E. Kustroń-Zaniewska, Warszawa 2002, s. 91.

[8] Por. A. Alciato: *Livret…*, k. O3^{v}–O4^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa098 (dostęp: 10.12.2016). Zob. komentarz do emblematu w: A. Alciato: *Il libro…*, s. 504–505.

[9] Por. *Anthologie grecque. Épigrammes descriptives*, http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Anthologie/anth4.htm (dostęp: 10.12.2016).

[10] A. Alciatus, op. cit., s. 205.

[11] *Biblia w tłumaczeniu Jakuba Wujka (1599)*, red. ks. J. Frankowski, Warszawa 1999.

[12] Por. B. Aneau: *Picta poesis*, Lyon: Macé Bonhome 1552, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FANa (dostęp: 10.12.2016).

sicy i ilustruje tę tezę, przywołując czytelnikowi ponownie postaci Medei i Prokne[13]. Rycina opowiada tragiczne historie w dwudzielnej kompozycji graficznej: po prawej stronie widzimy Medeę, która zdążyła już zabić jedno z dzieci i celuje sztylet w następne; po lewej natomiast dwie kobiety (Prokne i jej siostra Filomena) krzątają się wokół kociołka, z którego właśnie wydobyły ciało zamordowanego Itysa.

Aneau nie ograniczył się jednak w swym zbiorze wyłącznie do postaci Medei i Prokne. Aby uwypuklić kolejną kobiecą wadę, jaką jest jej wręcz niszczycielska moc w miłości — topos cieszący się olbrzymim powodzeniem wśród autorów emblematów[14] — wykorzystał również jedną z przypowiastek Ezopa o wieśniaku, który chciał zaprzyjaźnić się z Satyrem[15]. Została ona jednak zręcznie przerobiona przez Aneau w emblemacie pt. *Mulierem tangere, malum* [*Dotykanie kobiety jest złem*][16], gdzie już motto mówi samo za siebie. Przypomnijmy tylko, że Ezopowy Satyr nie znał ani ognia, ani zimna oraz nie mógł zrozumieć, dlaczego człowiek raz swoim oddechem potrafi ogrzać zmarznięte dłonie, a innym razem ten sam oddech służy mu, aby ostudzić gorącą strawę. Posługując się właściwą dla siebie logiką, Satyr wyciągnął wnioski, że nie chce przyjaźnić się z człowiekiem, z którego ust wychodzą w różnym czasie odmienne i przeciwne w swej naturze rzeczy. Aneau wykorzystuje postać Satyra, aby przekazać czytelnikowi zupełnie inną prawdę: zafascynowany pięknem i ciepłem ognia Satyr pragnie go dotknąć, a nawet ucałować jego płomień. Aby uchronić go przez niechybnym poparzeniem, wieśniak poucza Satyra, że to, „co wydaje się piękne, może okazać się szkodliwe"[17]. Na wzór greckiej powiastki, także epigram Aneau zawiera morał, który nie oszczędza kobiet: „Ta opowiastka przestrzega swawolną młodzież, żeby trzymała się z dala od płomieni pięknej Wenery. / Piękny

---

[13] Por. ibidem, k. G 1^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FANb062 (dostęp: 10.12.2016). Zob. S.F. Matthews Grieco, op. cit., s. 347–348.

[14] Por. emblemat pt. *La cruaulté d'amour* [*Okrucieństwo miłości*] (G. Corrozet: *Hecatomgraphie*, Paris: Denis Janot 1540, k. C6^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa015, dostęp: 10.12.2016), a także emblemat pt. *Foemina improba* [*Zła kobieta*] (J. Hadrianus: *Les emblèsmes*, Antwerp: Christophe Plantin 1567, k. C5^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FJUb038, dostęp: 10.12.2016). Opiera się on na paraleli między kobietą a samicą węża. Zob. symbolikę żmii w *Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis hieroglyphica seu de sacris aegyptorium aliarumque gentium literis commentarii*, Lugduni: Paulus Frelon 1610, s. 143–144, https://books.google.pl/books?id=mc Z40de6OCYC&pg=PA87&dq=Valeriani+Hieroglyphica+1610&hl= pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Valeriani%20Hieroglyphica%201610&f=false (dostęp: 10.12.2016).

[15] Por. Ésope: *Fables*, red. i tłum. É. Chambry, Paris 1927, s. 29–30.

[16] Por. B. Aneau, op. cit., k. B6^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FANa019 (dostęp: 10.12.2016).

[17] Ibidem, k. B6^{r}. Jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

kształt kobiety jest trucizną / I tak jak przyjemnie jest [ją] oglądać, tak sam dotyk może zaszkodzić”[18].

Okrutna i niebezpieczna kobieta posiada w zbiorze Aneau jeszcze jedną przywarę — jest ciekawska. Aby o tym przypomnieć, autor *Picta poesis* wykorzystuje pewien wątek z życia Pallas Ateny. Na rycinie emblematu pt. *Curiositas muliebris* [*Kobieca ciekawość*][19] widzimy centralnie umiejscowione trzy kobiety, które pochylają się nad koszykiem z dzieckiem i wężem. Te niewiasty to: Herse, Pandrosa i Aglaura, córki Cekropsa. Dwie pierwsze, według Owidiusza (Met. II, 560–568)[20], uczciwie pilnowały koszyka, którego z rozkazu Ateny nie wolno było pod żadnym pozorem otworzyć. Aglaura natomiast odchyliła pokrywę koszyka i zobaczyła Erichtoniosa, dziecko Ateny i Hefajstosa. Epigram opisuje wstyd Pallady w momencie, gdy dziewczęta odkrywają jej tajemnicę, a Aneau zapytuje czytelnika: „Cóż jest bardziej ciekawskie od złych kobiet?”[21].

2. Wady kobiety *versus* zalety mężczyzny

Negatywne cechy kobiety są często przedstawiane na emblematach w opozycji do pozytywnych cech męskich. Ta prosta konstrukcja logiczna zmierzała do uwypuklenia, bez żadnych niuansów, wyższości mężczyzny nad kobietą. Jako przykład zacytujmy emblemat Alciato pt. *Ocni effigies, de his qui meretricibus donant, quod in bonos usus verti debeat* [*Obraz Oknosa. Na tych, którzy nierządnicom w podarunku dają to, co winno być na dobry pożytek obrócone*][22]. Samo motto ze słowem „nierządnica” może od początku wprowadzać czytelnika w błąd, bowiem nie chodzi o rozpustę. W istocie rycina przedstawia mężczyznę skręcającego linę, która jest równocześnie zjadana przez oślicę. Epigram przynosi nam więcej szczegółów na temat tej sceny:

Gorliwy Oknos nie przestaje skręcać liny z janowca
I wprawną ręką wciąż wiąże wilgotne sznury,
Lecz to, co pracowity zdąży upleść przez długie godziny,
W jednej chwili oślica o nienasyconym żołądku pożera.

---

[18] Ibidem.

[19] Por. ibidem, k. F4^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FANa075 (dostęp: 10.12.2016).

[20] Por. Owidiusz: *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Warszawa 1995, s. 54.

[21] Ibidem, k. F4^{r}.

[22] Por. A. Alciato: *Livret…*, k. C7^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa017 (dostęp: 10.12.2016). Por. *Ioannis Pierii Valeriani…*, s. 119. Zob. komentarz do emblematu w: A. Alciato: *Il libro…*, s. 117–119.

Kobieta, leniwe stworzenie, bogactwa, które mąż skrzętnie gromadzi,
Natychmiast sobie przywłaszcza i wydaje ku własnej ozdobie[23].

Wykładnia emblematu jest nader czytelna. Oślica — leniwe stworzenie — to kobieta, która z bezmyślnością zaprzepaszcza trud pracowitego męża. Gnuśna, rozrzutna i żerująca na pracy mężczyzny białogłowa stanowi jego jawne zaprzeczenie, a jej postawa jest, podążając za dydaktyczno-moralizatorskim tonem emblematu, godna potępienia.

Kolejną wadą niewieściej natury, która kontrastuje ze stałą i solidną naturą mężczyzny, jest jej niestałość. Zmienna jak fazy księżyca, które regulują cykl jej życia, kobieta uchodzi w dawnej tradycji za istotę chimeryczną. Ta przypadłość otwiera przez autorami wiele możliwości interpretacyjnych, spośród których uwielbienie wolności oraz przebiegłość zajmują czołowe miejsce. Emblemat pt. *Nature foeminine* [*Kobieca natura*] autorstwa Gillesa Corrozeta (1510–1568)[24] pokazuje nagą niewiastę, która próbuje schwytać wzbijające się do lotu ptaki. Wersy epigramu podkreślają wyraźnie, że kobieta jest jak ptaszek. Niemożliwe jest podporządkować ją sobie, gdyż z natury nie lubi być ona nikomu poddana. Na innym emblemacie pt. *Complexion de femme* [*Temperament kobiety*][25] z tego samego zbioru widzimy dziewczynę w zwiewnych szatach z mieczem w lewej dłoni i z gałązką oliwną w prawej. Dwa różne atrybuty mają symbolizować kobiecy dualizm. Miecz to jej specyficzna umiejętność walki, gałązka oliwna ma wyobrażać zamiary pokojowe. Komentarz objaśnia wykładnię emblematu: zmienne emocje targające kobietą oraz różne zachowania, których się dopuszcza, potrafią skutecznie zwieść mężczyzn. Już to łzami może przekonać szeregi żołnierzy, aby zaniechali walki, już to jej słodkie słówka zachęcają do walki rzesze mężczyzn.

3. Wzór kobiety i przykładnej małżonki

Warto podkreślić, że emblemat jako gatunek moralizatorski i dydaktyczny nie tylko gani kobietę, ale również naucza, jak powinna nad sobą pracować,

[23] A. Alciatus, op. cit., s. 37.

[24] Por. Corrozet, op. cit., k. L7^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa080 (dostęp: 10.12.2016). Por. B. Aneau, op. cit., s. 58: *Mulier umbra viri* [*Kobieta jest cieniem mężczyzny*], http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FANa049 (dostęp: 10.12.2016). Na temat samego motywu niestałości kobiecej w sztuce ikonograficznej tego okresu zob. S.F. Matthews Grieco, op. cit., s. 367–373.

[25] Por. G. Corrozet, op. cit., k. L4^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa077 (dostęp: 10.12.2016).

aby wyzbyć się niedoskonałości swej ułomnej natury oraz stać się idealną białogłową i wzorową żoną.

Pierwszym z zaleceń, które spotykamy w zbiorach emblematów, jest przykaz, aby roztropna niewiasta w pierwszej kolejności wystrzegała się wina[26]. Oprócz tego powinna również regularnie ujarzmiać swoją lubieżną naturę. Emblemat Corrozeta pt. *Vertu domine sur les Astres* [*Cnota panuje nad gwiazdami*][27] przedstawia siedzącą kobietę, która trzyma na łonie skorpiona. Z epigramu dowiadujemy się, że to właśnie panie spod znaku skorpiona wyjątkowo upodobały sobie przyjemności ciała. Nie znaczy to jednak, jak czytamy w komentarzu, że urodziny w tej konstelacji przekreślają szanse na cnotliwe życie. Jeśli tylko niewiasta będzie pracować nad sobą, to może z pewnością skorygować lubieżną naturę[28].

Czystość kobiety stanowi jej najcenniejszy skarb. O tym często przypominają autorzy epigramów, każdy na swój sposób. Corrozet na przykład w emblemacie pt. *Chasteté vaincq Cupido* [*Czystość zwycięża Kupidyna*] zachęca kobietę, aby to ona sama chroniła swój honor. Na wzór Pallas Ateny, ubiera na rycinie niewiastę w zbroję, która ocali jej serce przed strzałami Amora[29]. Innym ciekawym wariantem tego zalecenia jest ikonograficzny motyw smoka, który niekiedy towarzyszy kobiecie. W emblemacie Alciato pt. *Custodiendas virgines* [*Dziewice trzeba otaczać strażą*][30] widzimy wykonany przez Fidiasza posąg Ateny, który niegdyś miał stać w Partenonie. Heksametry epigramu wyjaśniają nam dokładnie znaczenie zwierzęcia u stóp bogini:

Oto prawdziwy wizerunek dziewiczej Pallady;
Do niej należy smok, który stanął u stóp swojej pani.

---

[26] Na emblemacie *Prudentes vino abstinent* [*Roztropni powstrzymują się od wina*] Alciato kreśli winną latorośl (atrybut Bakchusa), która usiłuje wspiąć się na drzewo oliwne (atrybut rozważnej Ateny). Epigram w formie dialogu między drzewem a latoroślą jest zwieńczony wyraźną pointą, że dziewica powinna stronić od Bromiosa (Bromius, gr. *Brómios* — 'dźwięczący', przydomek Bachusa). Por. A. Alciato: *Livret…*, G8^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa050 (dostęp: 10.12.2016). Zob. komentarz do emblematu w: A. Alciato: *Il libro…*, s. 285–287.

[27] Por. G. Corrozet, op. cit., k. B7^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa008 (dostęp: 10.12.2016).

[28] Por. symbolikę lubieżności w: *Ioannis Pierii Valeriani…*, s. 162, oraz personifikację chuci (kobieta ze skorpionem) w: C. Ripa: *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2002, s. 228.

[29] Por. G. Corrozet, op. cit., k. C5^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa014 (dostęp: 10.12.2016).

[30] Por. A. Alciato: *Livret…*, k. F7^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa042 (dostęp: 10.12.2016). Zob. komentarz do emblematu w: A. Alciato: *Il libro…*, s. 245–249.

Czemu właśnie to zwierzę towarzyszy bogini? Jemu jako zadanie
Dano stać na straży, on pilnuje gajów i świętych przybytków.
Pod czujną strażą trzeba trzymać niezamężne dziewczęta,
Miłość ze wszystkich stron zastawia bowiem sidła[31].

Kobietę trzeba więc należycie pilnować, a ona sama powinna za wszelką cenę wystrzegać się miłosnych pokus. Ucieczka przed namiętnościami jest na przykład ciekawie wyobrażona na emblemacie Corrozeta pt. *Experience aulcunesfoys dangereuse* [*Doświadczenie bywa czasami niebezpieczne*][32] za pomocą ikonograficznego motywu duszenia Amora. Na wspomnianej rycinie widzimy kobietę, wyższą od boga miłości, która próbuje go unicestwić.

Idealna szesnastowieczna kobieta powinna także pogodzić się z przejętym z antyku podziałem ról. Przypomnijmy, że to mężczyzna przebywał poza domem, dbał o swój prestiż, zajmował się polityką — słowem mógł utrzymywać szeroko pojęte kontakty ze światem zewnętrznym. Kobieta natomiast była panią wewnątrz domu, którym musiała odpowiednio zarządzać, gdzie miała wychować dzieci oraz sprawować kontrolę nad służbą[33]. Autorzy emblematów ukazują tę prawdę na kilka sposobów. Pierwszym ikonograficznym motywem ideału uwięzionej małżonki jest kobieta, która opiera swoją stopę na żółwiu. Taki układ kompozycyjny widzimy na emblemacie Alciato pt. *Mulieris famam, non formam vulgatam esse oportere* [*Kobieta nie urodą, lecz opinią winna słynąć*][34]. Postać niewiasty nawiązuje do wyobrażenia posągu Afrodyty Doura-Europos (Afrodyty z żółwiem), który miał stać w Elis[35]. Epigram dokładnie wyjaśnia czytelnikowi symbolikę zwierzęcia u stóp bogini:

---

[31] A. Alciatus, op. cit., s. 87.

[32] Por. G. Corrozet, op. cit., k. H1^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa050 (dostęp: 10.12.2016). Por. ibidem, k. C1^{v}–C2^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa010 (dostęp: 10.12.2016).

[33] Por. G. de La Perrière: *Morosophie*, Lyon: Macé Bonhomme 1553, k. O4^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FLPb096 (dostęp: 10.12.2016).

[34] Por. A. Alciato: *Livret…*, k. O5^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FALa100 (dostęp: 10.12.2016). Zob. komentarz do emblematu w: A. Alciato: *Il libro…*, s. 511–514. Por. *Ioannis Pierii Valeriani…*, s. 283. Zob. także symbolikę żółwia u G. de Tervarent: *Attributs et symboles dans l'art profane (1450–1600). Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958, s. 383.

[35] Por. wyobrażenie Afrodyty z żołwiem u V. Cartari: *Le Imagini de gli dei de gli antichi*, [s.l.]: Euangelista Deuchino, Giovanni Battista Pulciani 1609, s. 394, https://books.google.pl/books?id=puPsMKlQh3EC&printsec=frontcover&dq=Le+Imagini+de+gli+dei+de+gli+antichi+1609&hl=pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Le%20Imagini%20de%20gli%20dei%20de%20gli%20antichi%201609&f=false (dostęp: 10.12.2016).

Łaskawa Wenus, co to za obraz, cóż oznacza
Ten żółw, którego, o boska, przyciskasz delikatną stopą?
„Fidiasz mnie taką stworzył; chciał, żebym płeć niewieścią
Moją postacią przedstawiała.
Że dziewczęta powinny w domu być, że milczeć im wypada —
Ten znak pod stopy moje podłożył”[36].

Autorzy emblematów dorzucają do motywu żółwia inne wymowne atrybuty: na emblemacie Hadrianusa (1511–1575) pt. *Uxoriae virtutes* [*Zalety żony*][37] widzimy już nie tylko postać kobiety, która stoi na żółwiu, ale również dzierży w prawej dłoni klucze (topos doglądania majątku męża)[38], a na ustach ma palec ułożony w geście milczenia (topos posłuszeństwa)[39]. Postać kobiety na pikturze nasuwa nader jasne skojarzenie z posągiem Angerony, bogini milczenia, lęku i cierpienia[40]. W emblemacie pt. *La statue de Caia Cecilia* [*Posąg Gai Cecylii*][41] Corrozet dorzuca kolejne ikonograficzne motywy wyobrażające idealną małżonkę, jakimi są: charakterystyczny układ rąk ukrywający łono, przywołujący na myśl posąg Wenus Medycejskiej, pantofel (topos pozostawania w domu) oraz kądziel i wrzeciono, które mają symbolizować prace domowe. Wreszcie dosadne wyobrażenie idealnej żony w wydaniu cytowanego wcześniej Hadrianusa: na emblemacie pt. *Uxoriae dotes* [*Zalety kobiety*][42] umieszcza on kobietę na tronie, który paradoksalnie nie przywołuje u czytelnika żadnych skojarzeń z królewskim majestatem. Siedząca na nim niewiasta ma nogi skute kajdanami, jej szaty spowijają liny, a na oczach widać czarną przepaskę. Te wszystkie atrybuty mają symbolizować

---

[36] A. Alciatus, op. cit., s. 209. Por. także: J. Hadrianus: *Emblemata*, Antwerp: Christophe Plantin 1565, k. B6^{v}: Emblema XXIIII: *Virginem pudicitiae, matronam domus satagere* [*Dziewica powinna troszczyć się o swą cnotę, a mężatka o swój dom*], http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FJUb024 (dostęp: 10.12.2016), oraz G. Gueroult: *Le premier livre des emblèmes*, Lyon: Balthazar Arnoullet 1550, k. B2^{v}: *La femme prudente* [*Rozważna kobieta*], http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FGUa006 (dostęp: 10.12.2016).

[37] Por. J. Hadrianus: *Emblemata*, k. D4^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FJUb050 (dostęp: 10.12.2016).

[38] Por. także G. Corrozet, op. cit., k. N7^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa096 (dostęp: 10.12.2016).

[39] Zob. także G. de La Perrière: *Le theatre des bons engins*, Paris: Denis Janot 1544, k. C7^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FLPa018 (dostęp: 10.12.2016).

[40] Por. P. Coustau: *Le Peugme*, Lyon: Barhélemy Molin 1555, k. G7^{r}–G7^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCPb033, (dostęp: 10.12.2016).

[41] Por. G. Corrozet, op. cit., k. N8^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FCGa097 (dostęp: 10.12.2016).

[42] Por. J. Hadrianus: *Emblemata*, k. B1^{v}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FJUb012 (dostęp: 10.12.2016).

zniewolenie kobiety w stosunku do mężczyzny — powinność idealnej małżonki względem swojego męża, na co skarży się również inna kobieta w emblemacie autorstwa Joannesa Sambucusa (1531–1584) pt. *Foeminei sexus querela* [*Skarga płci niewieściej*][43].

Okrutna, niebezpieczna, utożsamiana z trucizną, ciekawska, leniwa, niestała, lubieżna, sprytna — to niektóre z niewieścich wad, propagowanych przez szesnastowieczną *ars emblematica*. Podsumowując, należałoby podkreślić, że obraz kobiety, który wyłania się z dawnych emblematów, nie grzeszy postępowością. Przeciwnie, utrwala on tradycyjną wizję płci pięknej, co zapewne wynika z ortodoksyjnej umysłowości autorów przedstawionych w artykule, ale także z właściwości samego emblematu jako gatunku literackiego. Sięgając korzeniami do parenetycznych dzieł starożytnej Grecji i Rzymu, emblemat właśnie głównie stamtąd czerpał liczne inspiracje i *exempla*. Jeśli więc szesnastowieczna emblematyka przyczyniała się do rozpowszechniania i utrwalania odwiecznych mizoginistycznych stereotypów, to jednak nade wszystko starała się nauczać i w przyjemnej, a co za tym idzie, przystępnej formie wpajać czytelnikom płci obojga wzory kobiecych zachowań, które były przyjęte za obowiązujące w ówczesnym społeczeństwie.

Bibliografia

- Alciato, Andrea: *Livret des emblèmes*, Paris: Chrestien Wechel 1536, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FALa (dostęp: 10.12.2016).
- Alciato, Andrea: *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, tłum. i red. M. Gabriele, Milano 2009.
- Alciatus, Andrea: *Emblematum libellus. Książeczka emblematów*, tłum. i red. M. Mejor, A. Dawidziuk, B. Dziadkiewicz, E. Kustroń-Zaniewska, Warszawa 2002.
- Aneau, Barthélemy: *Picta poesis*, Lyon: Macé Bonhome 1552, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FANa (dostęp: 10.12.2016).
- *Anthologie grecque. Épigrammes descriptives*, http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Anthologie/anth4.htm (dostęp: 10.12.2016).
- Balavoine, Claudine: *Le classement thématique des emblèmes d'Alciat*, w: A. Adams, A.J. Harper (red.): *The Emblem in Renaissance and Baroque Europe. Tradition and Variety. Selected Papers of the Glasgow International Emblem Conference 13–17 August 1990*, Leiden 1992, s. 1–21.
- *Biblia w tłumaczeniu Jakuba Wujka (1599)*, red. ks. J. Frankowski, Warszawa 1999.
- Cartari, Vincenzo: *Le Imagini de gli dei de gli antichi*, [s.l.]: Euangelista Deuchino, Giovanni Battista Pulciani 1609, https://books.google.pl/books?id=puPsMKlQh3EC&printsec=frontco-

[43] Por. J. Sambucus: *Emblemata*, Antwerp: Christoph Palatin 1564, k. P1^{r}, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FSAb164 (dostęp: 10.12.2016).

ver&dq=Le+Imagini+de+gli+dei+de+gli+antichi+1609&hl=pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Le%20Imagini%20de%20gli%20dei%20de%20gli%20antichi%201609&f=false (dostęp: 10.12.2016).
– Corrozet, Gilles: *Hecatomgraphie*, Paris: Denis Janot 1540, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FCGa (dostęp: 10.12.2016).
– Coustau, Pierre: *Le Peugme*, Lyon: Barhélemy Molin 1555, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FCPb (dostęp: 10.12.2016).
– Delumeau, Jean: *Strach w kulturze Zachodu*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa 1986.
– De Tervarent, Guy: *Attributs et symboles dans l'art profane (1450–1600). Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève 1958.
– Ésope: *Fables*, red. i tłum. É. Chambry, Paris 1927.
– Górska, Magdalena: *Ut pictura emblema. Teoria i praktyka*, w: A. Bielak, P. Stępień (red.): *Ut pictura poesis. O związkach literatury i sztuk wizualnych od XVI do XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 31–46.
– Gueroult, Guillaume: *Le premier livre des emblèmes*, Lyon: Balthazar Arnoullet 1550, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FGUa (dostęp: 10.12.2016).
– Hadrianus, Junius: *Emblemata*, Antwerp: Christophe Plantin 1565, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FJUb (dostęp: 10.12.2016).
– Hadrianus, Junius: *Les emblèsmes*, Antwerp: Christophe Plantin 1567, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FJUa (dostęp: 10.12.2016).
– *Ioannis Pierii Valeriani Bellunensis hieroglyphica seu de sacris aegyptorium aliarumque gentium literis commentarii*, Lugduni: Paulus Frelon 1610, https://books.google.pl/books?id=mcZ40de6OCYC&pg=PA87&dq=Valeriani+Hieroglyphica+1610&hl=pl&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Valeriani%20Hieroglyphica%201610&f=false (dostęp: 10.12.2016).
– La Perrière, Guillaume de: *Le theatre des bons engins*, Paris: Denis Janot 1544, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FLPa (dostęp: 10.12.2016).
– La Perrière, Guillaume de: *Morosophie*, Lyon: Macé Bonhomme 1553, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FLPb (dostęp: 10.12.2016).
– Matthews Grieco, Sara F.: *Ange ou diablesse. La représentation de la femme au XVI^e siècle*, Paris 1991.
– Michaud, Jean-François: *Biographie universelle ancienne et moderne*, t. 1, Paris 1843.
– Owidiusz: *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, Warszawa 1995.
– Pelc, Janusz: *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002.
– Ripa, Cesare: *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2002.
– Sambucus, Joannes: *Emblemata*, Antwerp: Christoph Palatin 1564, http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/emblem.php?id=FSAb164 (dostęp: 10.12.2016).
– Spica, Anne-Elisabeth: *Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les genre (1580–1700)*, Paris 1996.
– Vuilleumier Laurens, Florence: *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'Age classique. Études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève 2000.

Maja Pawłowska
Uniwersytet Wrocławski
Instytut Filologii Romańskiej

Model żony w *Palombe* Jean-Pierre'a Camusa

The Model Wife in Jean-Pierre Camus's *Palombe*

Published in 1625, *Palombe ou la femme honorable* is a novel by Jean-Pierre Camus showing how a married woman and a lady ought to conduct herself if her marriage undergoes a crisis. Camus represents a marriage of *mondains* not as a source of pleasure or opportunity for amusement but as a contract demanding certain commitments and precluding hasty or injudicious actions. On entering her marriage the novel's heroine is morally prepared for her social position and responsibilities that she accepts. This is indeed how Camus defines virtue: a conscious renouncement of licentiousness and a conscious acceptance of duties imposed on us by the society.

Keywords: French 17th-century novel, pious romance, Jean-Pierre Camus, *Palombe ou la femme honorable*

Słowa kluczowe: siedemnastowieczna powieść francuska, powieść pobożna, Jean-Pierre Camus, *Palombe ou la femme honorable*

Ruchy reformacyjne, od 1517 roku rozlewające się szeroką falą po Europie, nie ominęły też i Francji. Pod rządami Franciszka I protestanci francuscy zwiększali systematycznie swą liczebność[1], szybko stając się siłą kontestacyjną, z którą Kościół katolicki musiał się liczyć. Reakcją Kościoła na krytykę doktryny katolickiej oraz na postępujący rozłam wśród katolików był zwoływany w latach 1545–1563 Sobór Trydencki. Głównym celem trzech posiedzeń soboru było przeprowadzenie reform i wypracowanie strategii głoszenia wiary katolickiej pozwalającej na wyplenienie kacerstwa, zahamowanie odpływu do obozu protestanckiego rozczarowanych wiernych i pozyskanie ich dla katolicyzmu. Przede wszystkim zreformowano szkolnictwo, tworząc kolegia jezuickie, w których młodzieży wpajano zasady pobożności, lecz także oferowano nowoczesne, wszechstronne wykształcenie. Kolejnym

[1] W 1562 r., kiedy to po masakrze w Vassy rozpoczęły się we Francji wojny religijne, szacunkowa liczba hugenotów wynosząca ok. 2 miliony skupiona była głównie w centralnej i południowo-zachodniej Francji. Tyle podają wyliczenia admirała Gasparda de Coligny, przywódcy hugenotów francuskich, dokonane w marcu 1562 r. Zob. A. E. McGrath: *Christianity: An Introduction*, Oxford 2015, s. 159.

owocem posoborowym był nowy, zreformowany dyskurs katolicki. We Francji kierowano go przede wszystkim do elit, grupy możnych, wpływających na wybory religijne swoich poddanych. Jedna z najważniejszych postaci francuskiej kontrreformacji, Franciszek Salezy, w wydanym w 1609 roku u Pierre'a Rigauda w Lyonie traktacie *Introduction a la vie devote* [*Wprowadzenie do życia pobożnego*] podkreślał, że nie istnieją doktrynalne przeszkody między życiem światowym a życiem chrześcijańskim, że można pogodzić te dwa, wydawałoby się sprzeczne modele egzystencji i zasłużyć na zbawienie duszy, pod warunkiem dokonywania świadomych wyborów.

Wiernym uczniem i bliskim przyjacielem Franciszka Salezego był Jean-Pierre Camus, biskup Bellay, a zarazem pisarz, który w licznych powieściach, powstających w latach 1619–1648, popularyzował idee Soboru Trydenckiego oraz zalecenia religijne swojego mentora. Talent pisarski Camusa odkrył właśnie Franciszek Salezy, który korespondując z młodym biskupem, zwrócił uwagę na zalety jego stylu. Zaproponował mu więc włączenie się do pracy kaznodziejskiej w środowisku osób wysoko postawionych i związanych z dworem królewskim (tzw. *mondains*) poprzez pisanie dla nich romansów[2], gatunku bardzo chętnie czytanego przez elity. Zabieg taki był konieczny, ponieważ zdeprawowane środowisko *mondains* nie chciało słuchać tradycyjnych kazań i pouczeń z ambony[3]. Polecenie Franciszka Salezego szło w parze z ukrytymi ambicjami literackimi Camusa, który podjął się wyznaczonego mu zadania z entuzjazmem i od 1620 roku regularnie pisał 2–3 tzw. *romans dévots* (powieści pobożne) rocznie. Odniosły one wielki sukces czytelniczy gdyż Camus bardzo umiejętnie i dyskretnie potrafił połączyć przekaz moralizatorski z romansem, jego topiką, strukturą i stylistyką. Bohaterowie i bohaterki najbardziej popularnych powieści biskupa de Belley, takich jak: *La pieuse Julie, Parténice ou peinture d'une invincible chasteté* [*Pobożna Julia, Partenika, czyli obraz niezłomnej cnoty*] czy *Elise ou l'innocence coupable,* [*Eliza, czyli niewinna winowajczyni*][4], to młode osoby, które pod wpływem

---

[2] Por. A. Pessel: *L'Essay sceptique de Jean-Pierre Camus*, w: „Les Études philosophiques", 85 (2008), s. 187. Natomiast Sylvie Robic-de Baecque, badając siedemnastowieczne kazania francuskie i powieści z tego samego okresu, wykazała istniejące pomiędzy nimi głębokie podobieństwo („une affinité profonde"), a mianowicie brak jasno sformułowanej bazy genologicznej i teoretycznej. Por. S. Robic-de Baecque: *Romans et dévotion au XVII^e siècle*, w: „Littératures classiques", 39 (2000), s. 33.

[3] Por. M. Lever: *Au seuil du XVII^e siècle*, w: „Littératures classiques", 15 (1991), s. 10.

[4] Por. J.-P. Camus: *La pieuse Julie, histoire parisienne*, Paris: Martin Lasnier 1625; *Parténice ou peinture d'une invincible chasteté, histoire napolitaine*, Paris: Claude Chappelet 1621; *Elise ou l'innocence coupable*, Paris: Claude Chappelet 1621. Pełną listę utworów Camusa można znaleźć w monografii: S. Robic-de Baecque: *Le Salut par l'excès. Jean-Pierre Camus (1584––1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris 1999, s. 421–425.

bolesnych doświadczeń miłosnych porzucają światowe, rozwiązłe życie i całkowicie zmieniają swój system wartości. Najczęściej kończy się to odrzuceniem świeckiego życia[5] na rzecz zakonnego spokoju i kontemplacji.

Jednak z założenia wstąpienie do zakonu nie mogło być propozycją dla wszystkich kobiet, ani propozycją jedyną, a przede wszystkim nie była to propozycja dla kobiet obracających się na dworze, których męscy krewni stanowili podporę monarchii, współuczestniczyli aktywnie w rządzeniu krajem. Camus wielokrotnie podkreśla w swoich romansach, że odcięcie się od świata to ścieżka życia przeznaczona wyłącznie dla osób odczuwających prawdziwe powołanie, stanowiących w praktyce ułamek elit.

Biskup de Belley sam pochodził z wysokiego rodu i był w pełni świadomy rzeczywistości społecznej, w której funkcjonowali jego czytelnicy. Nie proponował im więc rozwiązań nierealnych lub wymagających całkowitej zmiany trybu życia, opuszczenia środowiska, w którym aktywnie i z zaangażowaniem działali, dawał im natomiast wskazówki dotyczące postępowania w momentach trudnych, w których łatwo o zwątpienie i kryzys wiary katolickiej. Wskazówki te w równym stopniu kierowane były do obu płci.

Palombe ou la femme honorable, wydana w 1625 roku[6], należy do tej mniejszościowej grupy utworów Camusa, w których autor ukazuje, jak powinna zachowywać się kobieta zamężna, wielka dama, w sytuacji, kiedy jej małżeństwo przeżywa kryzys. Akcja romansu toczy się na hiszpańskiej prowincji w czasach współczesnych czytelnikom. Tytułowa bohaterka, Palombe, arystokratka, poślubia hrabiego Fulgenta, wielkiego pana, który całą młodość spędził na dworze w Madrycie, nasiąkając tam rozwiązłością, a następnie powrócił na prowincję, by przejąć należny mu majątek oraz obowiązki głowy rodu. Gdy poznaje piękną, młodą Palombe, zakochuje się w niej i postanawia ją poślubić. Dzięki bezwzględności i zręcznym intrygom Fulgent pokonuje dezaprobatę matki Palombe i zdobywa serce panny.

Małżeństwo Fulgenta z Palombe przedstawione zostało jako korzystny alians dwóch wielkich rodów: panna młoda posiada wszelkie zalety pozwalające stworzyć szczęśliwą rodzinę, do których Camus zalicza „urodę, bogactwo, szlachectwo, a przede wszystkim cnotę" (określając je jako „cztery koła triumfalnego rydwanu małżonka"[7]). Wysokie miejsce, które przyznane

[5] Zob. F. Greiner: *Vanités et vertus au temps de l'humanisme dévot: François de Sales, Jean-Pierre Camus, Yves de Paris*, w: „Littératures Classiques", 56 (2005), s. 94.

[6] Zob. J.-P. Camus: *Palombe, ou la Femme honorable, histoire catalane*, Paris: Claude Chappelet 1625, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301911974 (dostęp: 10.12.2016).

[7] „[L]a Beauté, la Richesse, la Noblesse, & sur tout la Vertu, sont les quatre rouës du chariot de triomphe d'un marié". J.-P. Camus, op. cit., s. 246–247. Tłumaczenie tego cytatu oraz następnych pochodzi od autorki artykułu. Ponieważ wszystkie kolejne cytaty przejęto z powyższego wydania, ograniczono się jedynie do podawania numerów stron.

zostało bogactwu i szlachectwu, dowodzi, że biskup Camus nie pozwala sobie na tworzenie w powieści społeczeństwa fikcjonalnego, „romansowego", jak to uczynił w *Astrei* jego bliski przyjaciel Honoré d'Urfé, przenosząc czytelników w wyidealizowany świat pasterzy, niewiele mający wspólnego z rzeczywistością[8]. W zamierzeniu Camusa, odbiorcy powinni byli łatwo identyfikować się z bohaterami jego romansów, rozpoznawać sytuacje i postawy moralne dobrze im znane. Dlatego pisarz nie przenosi do swoich opowieści tej topiki romansowej, która stała w sprzeczności z obyczajami środowisk dworskich, takiej jak np. mezalians czy dysproporcja stanu finansów rodzin narzeczonych. Palombe pochodzi z rodziny niewiele mniej świetnej niż Fugent, jest odpowiednią kandydatką na żonę dla hrabiego. Jako najlepsza partia prowincji ma koneksje, wysoki posag i przede wszystkim, mimo młodego wieku, jest w pełni przygotowana do pełnienia obowiązków związanych z zajmowaną pozycją. „Romansowe" są natomiast elementy podrzędne w stosunku do fabuły, jak np. umieszczenie akcji utworu w Hiszpanii. A także sugestywnie (i dość rozwlekle) przedstawiona niezwykle silna namiętność targająca Fulgentem. Czytelnicy, sięgając po romans, oczekiwali właśnie tych elementów: dostarczania silnych wzruszeń oraz przyjemności związanej z przeniesieniem w świat „obcy", „egzotyczny"[9].

Małżeństwo Palombe i Fulgenta, zawarte w sprzyjających okolicznościach, nie jest jednak szczęśliwe. Nazajutrz po ceremonii zaślubin hrabia urządza przed młodą małżonką oraz zgromadzonymi gośćmi corridę. W pewnym momencie rozjuszony byk taranuje trybunę, wielu widzów ginie. Fulgent pomaga wyciągnąć spod gruzów ranną dziewczynę, Glaphire, i zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia: ofiarowuje jej oraz jej bratu i matce gościnę w swoim pałacu, co zostaje przyjęte z wdzięcznością. Podczas gdy Glaphire dochodzi do siebie otoczona bardzo troskliwą opieką Palombe i innych domowników, Fulgent zamyka się w sobie, milczący, coraz bardziej owładnięty namiętnością do Glaphire. Hrabia, przyzwyczajony na dworze królewskim do ustawicznej pogoni za przyjemnościami, nawet nie próbuje powściągnąć swojej namiętności, zdusić jej w zarodku, nie postrzega jej jako grzechu i pogrąża się w zakazanym uczuciu coraz bardziej. Do Palombe odnosi się poprawnie, lecz chłodno. Spełnia małżeńskie obowiązki, odwie-

---

[8] *Astrea*, powieść pasterska Honorégo d'Urfé, była ulubioną lekturą francuskich wyższych sfer przez cały XVII w. Jej kolejne tomy ukazywały się w latach 1607–1628. Zob. M. Pawłowska: *Honoré d'Urfé – powieść pasterska*, w: eadem: *Mimesis a teorie siedemnastowiecznej powieści francuskiej*, Wrocław 2011, s. 141–143.

[9] Zob. H. Bremond: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, t. 1: *L'Humanisme dévot*, red. J. Millon, Paris 2006, s. 258.

dza łoże żony, ale ta wyczuwa, że uprzedni żar uczuć „zamienił się w lód"[10] i jest zdezorientowana.

Camus w sposób przekonujący przedstawia przyczyny kryzysu małżeńskiego Fulgenta. Palombe jako kobieta jest wzorem wszelkich zalet. Brat Glaphire w rozmowie z Fulgentem charakteryzuje ją w następujący sposób:

> Z której by na nią nie spojrzeć strony, jest cudowna: jest piękna, młoda, bogata, szlachetna, miła, uwielbia Pana, jest honorowa, cnotliwa, dobrze wychowana, inteligentna, ma śliczną twarz, piękną postawę, a ponadto ma tyle innych cnót, że można by powiedzieć z zazdrością, że łączą się one w tym ciele, tworząc arcydzieło natury i gracji[11].

Jednak te wszystkie zalety nie są w stanie zagwarantować kobiecie stałości uczuć małżonka. O wierności lub niewierności decyduje kaprys losu, przypadek, niemający często nic wspólnego z zachowaniem damy. Camus nie ukazuje hrabiego jako moralnego degenerata, lecz jako typowego przedstawiciela elit. W naturze kobiet leży wzbudzanie w mężczyznach żądzy, często bezwiednie, tak jak to zdarzyło się w przypadku Glaphire, niezależnie od tego, czy mężczyzna jest żonaty czy nie. Zwłaszcza *mondains*, przyzwyczajeni na dworze do rozwiązłości, nie są w stanie oprzeć się namiętności. Dodatkowo wejście w stan małżeński jest niekiedy przez mężczyzn odczuwane boleśnie jako utrata wolności, jako wejście do klatki, z której szukają ucieczki, wdając się w romanse.

Camus nie mami kobiet wizją poślubnej idylli; ostrzega też, iż nic nie jest w stanie uchronić ich przed wygaśnięciem uczuć męża. Jednak wbrew temu, czego można by spodziewać się po pisarzu-duchownym, jego powieść nie jest pochwałą biernego poddania się losowi, znoszenia w pokorze i rezygnacji ciosów, jakie zadaje życie. Już tytuł romansu dostarcza czytelniczkom wskazówki, jak należy postępować: *Palombe ou la femme honorable*, można

---

[10] „[E]lle ne pouvoit comprendre l'extremité de cette metamorphose, car si celuy là estoit tout de feu, cettuy-cy estoit tout de glace. Changement extréme, et arrivé tout à coup. Elle avoit bien quelque sujet de croire que c'estoit un effect ordinaire de la jouyssance, qui a de coustume de faire dédaigner ce qu' auparavant on estimoit par dessus tout ce qui se peut priser au monde" (s. 288). [„Nie mogła zrozumieć, skąd wzięła się ta wielka zmiana, gdyż ten [mąż — M.P.], co uprzednio płonął, był teraz jak lód. [Była to — M.P.] nadzwyczajna, nagła zmiana. Miała pewne podstawy, by wierzyć, iż jest to zwykły efekt zaspokojenia zmysłów, które każe gardzić tym, czego uprzednio pragnęło się najbardziej na świecie"].

[11] „Car de quelque part qu'on la considere, ce ne sont que merveilles, elle est belle, jeune, riche, noble, aimable, elle vous adore, elle est honnorable, chaste, bien eslevée, de bon esprit, d'un visage ravissant, d'une taille droitte, et qui plus est douée de tant et tant de vertus, que vous diriez qu' à l'envy et en foule elles se pressent pour loger en ce beau corps un chef--d'oeuvre de nature et de grace" (s. 236).

tłumaczyć jako *Gołąbka, czyli uczciwa/honorowa/pełna godności* (ale też *odważna*, ponieważ również takie znaczenie przymiotnika *honorable* podaje w swoim słowniku Antoine Furetière[12]) *kobieta*. Innymi słowy: łagodność nie wyklucza zdecydowania.

Palombe z pewnością cechuje łagodność, ale też odwaga[13], inteligencja i przede wszystkim świadomość miejsca, które zajmuje w społeczeństwie, i związanych z nim obowiązków. Jest kochającą i oddaną żoną, która czując niechęć męża i nie pojmując jej przyczyn, bacznie go obserwuje. Równocześnie kłopoty małżeńskie nie wpływają na jej zachowanie wobec innych. Cały czas wypełnia wzorowo swoje powinności wielkiej damy: prowadzi dom, nadzoruje służbę, przyjmuje gości, uczestniczy w życiu towarzyskim, nie dając swoim zachowaniem żadnych powodów do plotek czy pomówień. Camus wyraźnie daje czytelnikom do zrozumienia, że należy oddzielać sferę prywatną i publiczną życia. Każdy człowiek ma określone miejsce w społeczeństwie, związane z nim obowiązki, od których nie powinien się uchylać.

Jednym z ciekawszych fragmentów powieści jest opis odkrycia przez Palombe prawdy. Pewnego dnia, podczas przechadzki po lesie, Palombe i brat Glaphire podsłuchują przypadkiem monolog Fulgenta, który żali się w samotności na swój los i opisuje miłość do Glaphire.

Zachowanie dwojga spacerowiczów jest interesujące: oboje są zmieszani, zawstydzeni odkryciem sekretu hrabiego i w milczeniu wycofują się, nie ujawniając swojej obecności[14]. Palombe „łuski spadły z oczu”[15], postępowanie męża jest teraz dla niej zrozumiałe. Reakcja młodej, niekochanej żony jest inna, niż mogliby się spodziewać czytelnicy romansów: nie wybucha złością, nie obrzuca męża oskarżeniami, nie lamentuje, tylko zaczyna analizować sytuację, w której się znalazła.

Zastanawia się, jak zneutralizować namiętność męża do Glaphire, w dłuższej perspektywie — jak ją wykorzenić. Uczucie to jest traktowane jak dolegliwość, a Fulgent jak chory, którego należy umiejętnie leczyć, a nie

---

[12] Zob. A. Furetière: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts…*, t. 1, La Haye/Rotterdam: Arnout & Reinier Leers 1690, s. 1037, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35154392j (dostęp: 10.12.2016).

[13] „Que de confusions en sa pensee, que de pensees s’esleverent en son courage” (s. 288). [„Jakiż zamęt myśli narodził się w jej głowie, ileż przemyśleń w odważnym sercu”].

[14] „Ils se regardent l’un l’autre sans dire mot, l’estonnement d’une nouvelle tant inopinée les ayant rendus comme immobiles. Et puis jugeans bien qu’il n’estoit pas temps de se monstrer à Fulgent apres avoir descouvert le pot aux roses, et entendu un secret qui luy eust faict jetter ses habits au feu s’ils eussent esté capables de le reveler ; ils se retirerent tout doucement sans estre apperceus” (s. 351–352).

[15] „[L]es escailles […] luy tombent des yeux” (s. 352).

oskarżać. W drodze powrotnej do domu, Palombe i brat Glaphire nie złoszczą się, lecz rozsądnie dyskutują nad tym: „jak usunąć [Fulgentowi — M.P.] cierń ze stopy, czyli namiętność [do Glaphire — M.P.] z duszy"[16]. Mądra żona odrzuca pośpiech jako niewskazany. Camus pisze:

> Palombe zrozumiała, że to lekarstwo [opuszczenie przez Glaphire ich domu — M.P.] było niezbędne dla spokoju i pomyślności ich domostwa, jednak nie uważała, że należy robić to natychmiast; uważała, że teraz byłoby niebezpieczne, a odsunięte w czasie będzie miało dobroczynny efekt. Powiedziała to jasno i otwarcie [bratu Glaphire — M.P.] i zaklinała go, by nie czynił nic pochopnie, bo w tej sprawie należy działać powoli, raczej zniżyć się do problemu, niż starać się go zniszczyć, należy posługiwać się raczej przemyślnością niż przemocą[17].

Następnie dodaje, dalej posługując się metaforą choroby: „pewne lekarstwa są skuteczne, gdy są podane we właściwym czasie; zaaplikowane w niewłaściwym — zabijają"[18]. Dlatego też niekochana hrabina, bojąc się zniszczenia związku małżeńskiego, po powrocie do domu nie ujawnia przed mężem, że wie o jego zainteresowaniu Glaphire. Cierpliwie czeka, aż Bóg oświeci męża, aż sam zrozumie, jak bardzo niegodnie postępuje i zrezygnuje z haniebnej namiętności[19]. Stanowi to element obranej przez nią strategii przeczekania sytuacji kryzysowej, niedopuszczenia do zaogniania relacji z małżonkiem przez wylewanie pretensji i żalów oraz jednoczesnego zapewniania męża o stałości i szczerości jej uczuć. Należy podkreślić, że Palombe jest osobą pobożną, jednak jej pobożność nie wychodzi poza ramy ówczesnych praktyk religijnych. Wierzy w Boga i modli się o jego pomoc w odzyskaniu serca męża, zarazem jednak aktywnie i racjonalnie kształtuje swój los.

Taktyka Palombe okazuje się skuteczna. Szczere oddanie młodej hrabiny, jej bezinteresowna i bezwarunkowa miłość do męża, łagodny charakter wzmocniony jednak poczuciem własnej godności, wartości i siłą

---

[16] „Palombe et Cleobule conferent le moyen de luy oster cette espine du pied, c'est à dire cette passion de l'ame" (s. 360).

[17] „Palombe […] elle vist que ce remede […] estoit necessaire pour son repos et pour le bien de sa maison, ne le creut pas neantmoins de saison, et en le precipitant tenoit qu'il seroit aussi dangereux qu'avec le temps il se rendroit utile. Ce qu'elle declara rondement et nettement à ce gentil-homme, duquel apres avoir loüé la prud'hommie et estimé le courage, elle le conjura de ne rien faire à la volée, mais de proceder lentement en ce faict, où il falloit plustost descendre que deschirer, et se servir d'industrie que de violence" (s. 357–358).

[18] „Il y a de certaines medecines qui sont bonnes donnees en temps, mais dangereuses baillees hors de saison" (s. 368).

[19] „[I]ls attendoient en patience le salutaire de Dieu sur cette ame, c'est à dire, que revenant à son bon sens, il renonçast de luy mesme à une passion si odieuse et si desreglée" (s. 415).

moralną przebijają po pewnym czasie mur obojętności Fulgenta i zwracają jego serce żonie.

Camus pochwala to postępowanie. Stwierdza, że nie należy mówić o wszystkim, o czym się wie[20]; niektóre prawdy należy znać, ale ich nie rozgłaszać. Wielokrotnie podkreśla, iż Palombe jest osobą cnotliwą, co w tym kontekście oznacza nieodpłacanie mężowi zdradą za zdradę.

Wielkim błędem byłaby interpretacja romansu Camusa jako siedemnastowiecznej wersji średniowiecznej legendy o potulnej Gryzeldzie, z całkowitą pokorą i uległością znoszącej okrutne traktowanie ze strony małżonka. Przede wszystkim Palombe nie jest poddanką, którą rycerz wyróżnił małżeństwem, lecz damą, równą Fulgentowi stanem i świadomą swojej pozycji. Po drugie, łagodność Palombe nie wynika z jej bezwolności, wręcz przeciwnie, jest efektem przekonania o słuszności swoich moralnych racji, pozycji, a także przemyślanej strategii działania, której skuteczność zostaje w tekście potwierdzona.

Camus przedstawia małżeństwo zawierane przez arystokrację jako poważny kontrakt, pociągający za sobą określone zobowiązania i wykluczający działania pochopne. Eksponowane miejsce w społeczeństwie to nie tylko zaszczyty, lecz przede wszystkim rozliczne funkcje wobec rodziny i społeczeństwa, które należy wypełniać z godnością. Biskup de Belley, spowiednik i przewodnik duchowy o długoletniej praktyce, znał dobrze problemy moralne, z którymi borykali się jego wierni *mondains*. Jak ma postępować kobieta, której małżeństwo przynosi rozczarowanie? Odpowiedzią na to pytanie jest postać Palombe — kobiety cnotliwej, łagodnej i kochającej bezwarunkowo męża. Ale przede wszystkim inteligentnej, racjonalnej, odważnej, działającej w sposób przemyślany, nie histeryczny. Postępowanie dyktuje jej rozum, a nie — stereotypowo przypisywana w romansach kobietom — uczuciowość. Palombe wchodzi w związek małżeński moralnie przygotowana, nie spodziewa się łatwego życia, akceptuje swoją kondycję, miejsce w społeczeństwie i obowiązki. Tym właśnie jest dla Camusa cnota: świadomym wyrzeczeniem się rozwiązłości, świadomym przyjęciem nakładanych przez społeczeństwo obowiązków. W ostatnim zdaniu swojej powieści Camus stwierdza: „Cnotliwe i uczciwe/honorowe/odważne kobiety łagodnością i cierpliwością w końcu najbardziej rozwiązłych i nieobyczajnych mężów doprowadzą do opamiętania”[21].

---

[20] „[M]ais elle plus avisée, dissimula prudemment ce qu'elle sçavoit, toutes les veritez, quoy que bonnes à sçavoir n'estans pas bonnes à dire” (s. 367).

[21] „[L]es femmes vertueuses et honnorables par la douceur et la patience r'amenent à la fin au train de la raison, les maris les plus dissolus et les plus desbauchez” (s. 590).

Bibliografia

- Bremond, Henri: *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, t. 1: *L'Humanisme dévot*, red. J. Millon, Paris 2006.
- Camus, Jean-Pierre: *Palombe, ou la Femme honorable, histoire catalane*, Paris: Claude Chappelet 1625, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301911974 (dostęp: 10.12.2016).
- Furetière, Antoine: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts…*, t. 1, La Haye/Rotterdam: Arnout & Reinier Leers 1690, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35154392j (dostęp: 10.12.2016).
- Greiner, Frank: *Vanités et vertus au temps de l'humanisme dévot: François de Sales, Jean-Pierre Camus, Yves de Paris*, w: „Littératures classiques", 56 (2005), s. 85–98.
- Lever, Maurice: *Au seuil du XVII^e siècle*, w: „Littératures classiques", 15 (1991), s. 9–13.
- McGrath, Alister: *Christianity: An Introduction*, Oxford 2015.
- Pawłowska, Maja: *Mimesis a teorie siedemnastowiecznej powieści francuskiej*, Wrocław 2011.
- Pessel, André: *L'Essay sceptique de Jean-Pierre Camus*, w: „Les Études philosophiques", 85 (2008), s. 161–194.
- Robic-de Baecque, Sylvie: *Le Salut par l'excès. Jean-Pierre Camus (1584–1652), la poétique d'un évêque romancier*, Paris 1999.
- Robic-de Baecque, Sylvie: *Romans et dévotion au XVII^e siècle*, w: „Littératures classiques", 39 (2000), s. 29–49.

Monika Szczot

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Polskiej

Żona „wyćwiczona" czy kobieta wyzwolona? Portret kobiety w trzech staropolskich satyrach małżeńskich

A "Trained" Wife or an Emancipated Woman? The Image of a Woman in Three Old Polish Satires on Marriage

The article presents three Old Polish satires on marriage, interconnected through theme, genology and intertextual dependencies. The main subject of all three satires is the question whether one should get married or not. *Złote jarzmo małżeńskie* [*The Golden Yoke of Marriage*] and its modification *Żona wyćwiczona* [*A Trained Wife*] show a woman in a bad light and present numerous *molestiae nuptiarum. Gorzka wolność młodzieńska albo Odpowiedź na Złote jarzmo małżeńskie* [*The Bitter Freedom of Youth or a Response to The Golden Yoke of Marriage*] criticises the men and praises the life in marriage.

Keywords: Old Polish Menippean satire, woman, *molestiae nuptiarum*

Słowa kluczowe: staropolska satyra mennipejska, kobieta, *molestiae nuptiarum*

Na tle szesnasto- i siedemnastowiecznych sporów teologicznych, medycznych i obyczajowych na temat problemu płci, miejsca kobiety w społeczeństwie i rodzinie należy ulokować trzy staropolskie satyry małżeńskie z XVII wieku, połączone tematycznymi, genologicznymi i intertekstualnymi zależnościami[1]. Centonowa struktura utworów, budowana z licznych przywołań z tekstów starożytnych i nowożytnych, poszerza jednak tło odniesień

[1] O popularności tematów związanych z małżeństwem w Europie świadczy przeszło setka szesnastowiecznych włoskich traktatów dotyczących małżeństwa i życia rodzinnego, które wpisują się w nowożytny spór o kobietę. Tematyka traktatów oscyluje między wzniosłymi neoplatońskimi wizjami miłości przez sprawy życia praktycznego aż po ujęcia mizogyniczne, por. interesujące artykuły zawarte w książce: M. Pawłowska (red.): *Głos kobiecy, głos męski. Obcy w dawnych literaturach romańskich*, Wrocław 2004. Zob. także: J. Dimke-Kamola: *Ariosto, Tasso i nad ożenkiem deliberacje,* w: „Poznańskie Studia Polonistyczne", Seria Literacka, 14–15 (2008), s. 197–210; D. Régnier-Bohler: *Świat fikcji,* w: G. Duby (red.): *Historia życia prywatnego,* t. 2: *Od Europy feudalnej do renesansu*, tłum. W. Bieńkowska, W. Gilewski, K. Skawina, Wrocław/Warszawa/Kraków 2005, s. 387–488; M. Bogucka: *Wielkie spory o kobietę*, w: eadem: *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998, s. 114–152.

i nawiązań; „spory o kobietę" toczyły się już w antyku i były kontynuowane w średniowieczu[2]. Wśród trzech staropolskich utworów, które będą przedmiotem tych analiz, znajduje się *Złote jarzmo małżeńskie*, przypisywane Abrahamowi Prowanie z Poremby; autor ten figuruje na karcie tytułowej *Żony wyćwiczonej* — skróconej i uproszczonej przeróbki *Złotego jarzma małżeńskiego*[3]. Aleksander Brückner wysuwał jednak domysł, że satyrę napisał Seweryn Bączalski[4]. Andrzej Żydowski miał być autorem trzeciej satyry małżeńskiej, a mianowicie *Gorzkiej wolności młodzieńskiej albo Odpowiedzi na Złote jarzmo małżeńskie*, napisanej, jak głosi karta tytułowa utworu, przez „Jedną Damę dworską, imieniem drugich wyrażoną i na świat podaną"[5]. Stanisław Bodniak nie wykluczał, że autorem *Złotego jarzma małżeńskiego* mógł być Jan Karol Dachnowski, który przerobił i skrócił ten tekst i wydał *Żonę wyćwiczoną*, w klimacie przypominającą mieszczańskie i sowizdrzalskie teksty o charakterze satyrycznym i antyfeministycznym[6]. *Żona wyćwiczona* byłaby więc przeróbką w której zastąpiono cytaty łacińskie polskimi, albo też nową, skróconą wersją *Złotego jarzma małżeńskiego*, opracowaną przez jego autora. Wszystkie trzy wymienione utwory nie mają oznaczonego miejsca i roku wydania, więc hipotetyczna datacja bierze pod uwagę analizę tekstu i kwestie domniemanego autorstwa. *Złote jarzmo małżeńskie* datowane jest na lata 1620–1630[7], a *Gorzka wolność młodzieńska…* miała być napisana i wydana po roku 1674[8].

---

[2] Por. tylko wybrane studia o kobiecie i jej roli w antyku i średniowieczu: J. Jundziłł (red.): *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w starożytności i średniowieczu*, Bydgoszcz 1999; J. Strzelczyk: *Pióro w wątłych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach. Początki (od Safony do Hroswity)*, Warszawa 2007; G. Duby: *Rycerz, kobieta i ksiądz. Małżeństwo w feudalnej Francji,* tłum. H. Geremek, Warszawa 1986; A. Gąsiorowski (red.): *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, Poznań 1999; R. Pernoud: *Kobieta w czasach katedr*, tłum. I. Badowska, Warszawa 1990; K. Dybeł: *Nie wierz nigdy kobiecie: o średniowiecznym „omnes time" i co z tego wynikło*, w: A. Loba, M. Loba (red.): *Niebezpieczeństwo w literaturze dawnej*, Poznań 2007, s. 9–16; R. Thurston: *W stronę stosów: mity i fakty na temat kobiet w Europie do roku 1500*, w: idem: *Polowania na czarownice. Dzieje prześladowań czarownic w Europie i Ameryce Północnej*, tłum. J. Kierul, Warszawa 2008, s. 55–88.

[3] Uwagi o wzajemnych zależnościach treściowych *Złotego jarzma małżeńskiego* i *Żony wyćwiczonej*, zob. S. Bodniak: *Z dziejów plagiatu w literaturze polskiej XVII wieku*, w: „Ruch Literacki", 3 (1928), s. 270–271.

[4] Por. A. Brückner: *Studia nad literaturą wieku XVII*, w: *Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny*, seria 3, t. 12, Kraków 1919, s. 85–86.

[5] Ibidem, s. 78–79. Por. A. Brückner: *Recenzje i sprawozdania,* w: „Pamiętnik Literacki", 14 (1916), s. 323–324; K. Badecki: *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku. Monografia bibliograficzna*, wstęp A. Brückner, Lwów/Warszawa/Kraków1925, s. 477.

[6] Por. S. Bodniak op. cit., s. 270–271.

[7] Zob. A. Brückner: *Studia…*, s. 78; K. Badecki: op. cit., s. 477.

[8] Brückner twierdził, że sędzia Andrzej Żydowski napisał ten tekst około 1680 roku, zob. A. Brückner: *Studia…*, s. 78.

Satyry różnie oceniają kobietę i małżeństwo. W pewnej mierze jest to zależne od kreacji autorskiej, na przykład autor *Złotego jarzma małżeńskiego*, jak wyznaje, nigdy nie był żonaty, stan bezżenny podkreśla autor *Żony wyćwiczonej*, a autor *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…* wchodzi w rolę spełnionej mężatki i stąd zapewne jego apologia małżeństwa.

Satyry małżeńskie nie doczekały się dotychczas analiz naukowych. Aleksander Brückner zastanawiał się tylko nad kwestią ich autorstwa, podkreślając wartość językową i obyczajową[9]. Karol Badecki wspomniał o ich dużej wartości moralno-obyczajowej[10]. Utwory napisane są w poetyce prozometrycznej satyry menippejskiej; można je czytać jako erudycyjny centon albo retoryczną tezę, rozważającą popularny od czasów antycznych problem, czy mędrzec powinien się żenić, wreszcie przywołują one skojarzenia z traktatem, posługującym się formą diatryby[11].

Postulowana przez wymogi genologiczne wielogłosowość satyr budowana jest przez tematyczną dyskursywność i formalną „mozaikowość"[12], przejawiającą się w mieszaniu prozy z wierszem, inkrustowanie tekstu polskiego prozatorskimi lub wierszowanymi cytatami i wstawkami łacińskimi (*Złote jarzmo małżeńskie* ze względu na dwujęzyczność można nawet nazwać satyrą polsko-łacińską) lub różnojęzycznymi (w *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…* są przysłowia w językach łacińskim, włoskim, francuskim, niemieckim, ruskim). Te zabiegi pokazują erudycję autorów i są znakiem makaronicznej maniery swoich czasów, ale w satyrze menippejskiej zyskują dodatkowe znaczenia nie tylko formalne — sygnalizują „bezczasowość" i „bezprzestrzenność" podejmowanych przez utwory problemów. Satyry toczą dialog z dziedzictwem antyku, literaturą chrześcijańską, ale także polską i europejską tradycją literacką i kulturową. Jest to także zapis siedemnastowiecznych obyczajów. Wszystko to podane jest w humorystycznej aurze, a teksty oscylują na granicy powagi i żartu, satyrycznego oglądu świata i parodystycznej zabawy literackiej, pokazującej nieprzystające do życia wyobrażenia. Stylizacja satyr na dyskursywne traktaty, zde-

---

[9] Zob. A. Brückner: *Studia…*, s. 78–79, 85–86; idem: *Recenzje…*, s. 323–324.

[10] Zob. K. Badecki, op. cit., s. 477.

[11] Rozważania na temat aspektu menippejskiego omawianych satyr małżeńskich zob. M. Szczot: *Od Herkulesa do żony wyćwiczonej. W kręgu staropolskich satyr menippejskich*, Poznań 2013, s. 88–128.

[12] Wyznaczniki gatunkowe satyry menippejskiej, patrz wybrana literatura przedmiotu: M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 175–182; K. Korus: *Wokół teorii satyry menippejskiej*, w: „Eos", 78 (1990), s. 119–131; J. Kristeva: *Słowo, dialog, powieść*, tłum. W. Grajewski, w: E. Czaplejewicz, E. Kasperski (red.): *Bachtin. Dialog, Język. Literatura*, Warszawa 1983, s. 410–413; J. Kusiak: *Staropolskie struktury i satyry menippejskie. Próba typologii gatunku*, w: „Przestrzenie Teorii", 10 (2008), s. 237–249.

rzona z realistycznymi scenkami rodzajowymi, a także erudycja ocierająca się o codzienność, sytuują teksty na granicy *seria-ludicra* i to od wiedzy i wrażliwości czytelnika zależy, do którego bieguna się zbliży w swojej interpretacji. Należy jeszcze podkreślić estetyczne wahania nastrojów w obrębie utworów: od poważnej parenezy do niewyszukanej inwektywy, od *exemplum* do jowialnej scenki rodzajowej. Ważne jest również oddanie utworów w służbę retoryki, która stawia sobie głównie cele pragmatyczne — chodzi o przekonanie czytelnika o słuszności jednej z tez: że albo należy, albo nie należy się żenić.

Złote jarzmo małżeńskie i jego przeróbka *Żona wyćwiczona*, opierając się na wzorze św. Hieronima (Teofrasta)[13], będą propagować negatywne spojrzenie na kobietę i mnożyć *molestiae nuptiarum. Gorzka wolność młodzieńska…* przynosi naganę mężczyzn i *laudes nuptiarum*.

Odtworzenie portretu kobiety, a może raczej portretów kobiet w trzech omawianych satyrach, pozwoli odpowiedzieć na pytanie o zadania i role kobiet w społeczeństwie, a także określić znaczenie instytucji małżeństwa. Trzeba jednak mieć jednocześnie świadomość pewnej konwencji, która towarzyszy satyrom; satyra menippejska posługuje się kategorią *spudogéloion*, wykorzystującą żart, ironię i komizm o różnym nasileniu i charakterze: od humorystycznych uwag aż po komizm agresywny i ostrą ironię[14].

Złote jarzmo małżeńskie rozpoczyna się od „dyskursu uważnego", skierowanego do mężczyzny, który chce się żenić; ten pozorowany dialog nadaje utworowi dyskursywny i perswazyjny ton. Staropolska satyra wprowadza przemawiające do współczesnego odbiorcy realia, które egzystują w opozycyjnych parach topicznych: *vita voluptaria* (jednoznacznie deprecjonująca małżeństwo) — *vita activa* (świadcząca o hołdowaniu wyższym wartościom, wśród których prym wiedzie służba ojczyźnie):

> Zrozumiałem młodzieńcze, żeć żona na myśli jako to temu, którego na domatorstwo szczęście uknowało, miłe wprawdzie głowie jednej zamysły, ale mnie kawalerowi bezżennemu niepocieszne; który ludzi na to z przyro-

---

[13] Fragment traktatu *O małżeństwie* perypatetyka Teofrasta (ok. 372–287 p.n.e.) zachował się w 47 rozdziale łacińskiego traktatu św. Hieronima *Adversus Jovinianum*. Teofrast w swoim utworze odradzał małżeństwo, ponieważ zakłóca ono spokój mędrca. Wspomniany fragment Teofrasta opracował i wydał E. Bickel (red.): *Diatribe in Senecae philosophi fragmenta*, t. 1: *Fragmenta de matrimonio*, Lipsiae 1915, s. 388–390. Polski przekład wraz ze słowem wstępnym ogłosił J. Schnayder: *Wymagająca żona filozofa*, w: „Meander", 9 (1957), s. 303–307. Zob. także: Teofrast: *Pisma filozoficzne i wybrane pisma przyrodnicze*, tłum. i oprac. D. Gromska, J. Schnayder, Warszawa 1963, s. 286–290.

[14] Interesujące rozważania o kategorii *spoudogéloion* zob. L. Giangrande: *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague/Paris 1972.

dzenia, z wychowania, z doświadczenia, z cnoty sposobnych, aby odważnie Ojczyźnie służyć mogli jako rad widzę i miłuję, tak i tym tego życzę, aby nie w domu, nie przy kądzieli, nie przy kokoszach, nie przy żeninych delikatesach, nie przy dziecinnym wrzasku i kolebkach, jako Sardanapalus i Heliogabalus prowadzili, ale potym Marsowym skropieni, w pracy, w czujności, w obmyślaniu o obronie Ojczyzny uciechę i wszystkie rozkoszy swoje pokładali (*Złote jarzmo małżeńskie*, s. 4)[15].

Utwór w anegdotyczny (satyryczny?) sposób mnoży *molestiae nuptiarum*, które rozpoczynają się od straty wolności w dniu ślubu, dlatego żonaty mężczyzna ma tylko dwa dni szczęśliwe: w dniu ślubu i w dniu pogrzebu żony (*Złote jarzmo małżeńskie,* s. 21). Poza tym żenić się i żałować, to dwie nierozdzielne rzeczy (s. 7), a samo małżeństwo nakłada na mężczyznę jarzmo, czyniąc z niego woła albo niewolnika, którego wyzwolić może tylko śmierć (s. 6). Żona żąda posłuchu, i nie pozwala mieć przyjaciół (s. 23), jest kłótliwa, często niewierna, wymagająca i droga w utrzymaniu (s. 24–25). Jeden z satyryczno-humorystycznych portretów kobiety konstruowany jest przy pomocy parodii stylu petrarkistowskiego i jego techniki enumeracyjnej, przy czym idealizacja zostaje zastąpiona realizmem i szczegółowością opisu[16]. Pochwała zamienia się w naganę: wszystkie członki żony są cenne, ponieważ drogo kosztowały męża:

Włosy jej na głowie kosztują, ile perły, kanaki i sztuki od kamieni drogich. Uszy tyle, ile zauśnice od wymysłów natykane. Czoło tyle, ile naczelnik złotemi kamieniami haftowany. Nos tyle, ile piżma, ambry i perfumy w zapach kosztowne. Wargi tyle, ile bawełniane zawoje w Turczech złotem określone, których dla wdzięczności i miękkości używa. Twarz tyle, ile farbiczki weneckie i zamorskie. Gęba tyle, ile smaczne kąski, marcepany, cukry robione, lodowate, a przy nich truneczki kosztowne z Krety przywiezione, któremiś ją niekiedy obsyłał. Szyja tyle ile łańcuchy i sute z pereł sznury, którycheś jej nadał. Ramiona tyle, ile stroje na przepych po francusku, wymyślane i nową fuzą krajane. Ręce tyle, ile sztuczne od złota manelle. Palce tyle, ile pierścienie i rękawice angielskie. Nogi tyle, ile pończoszki niderlandzkie, cudzoziemskie bindy, podwiązki karmazynowe i wymyślne strojne trzewiki (*Złote jarzmo małżeńskie*, s. 24–25).

---

[15] Tekst *Złotego jarzma małżeńskiego* cytuję w artykule według wydania: *Złote jarzmo małżeńskie*, [s.l.a.]. Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk, sygn. 13169, MF 6599. Przy cytacie podaję tytuł utworu i stronicę z podanego wydania.

[16] O cechach ideowo-estetycznych antypetrarkizmu zob. J. Kotarska: *Antypetrarkizm w poezji staropolskiej. Rekonesans*, w: J. Pelc (red.): *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, Wrocław 1973, s. 211–239; eadem: *Antypetrarkizm*, w: T. Michałowska (red.): *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — Renesans — Barok*, Wrocław/Warszawa/Kraków 1998, s. 42–44.

Złote jarzmo małżeńskie tworzy literacki katalog kobiet, oparty na negacji, ponieważ żadna z nich nie jest odpowiednia na żonę; w każdej znajdzie autor wadę albo defekt. Wśród odrzuconych kobiet przewija się ładna i brzydka, młoda i stara, uboga i bogata, stanu wyższego i niższego, wstydliwa i bezwstydna, trzeźwa i pijanica, panna i wdowa, głupia i mądra, płodna i niepłodna, milcząca i gadatliwa, bezbożna i dewotka. Wszystkie te oceny nie są wolne od utrwalonych przez kulturę stereotypów, co potwierdzają przede wszystkim sentencje, przysłowia, anegdoty i cytaty z kręgu literatury antyfeministycznej (autorzy starożytni, Ojcowie Kościoła, satyra i fraszka staropolska).

Satyra przynosi jednak również pozytywny portret kobiety, propagując ideał mądrej żony, która jest darem Bożym (*Złote jarzmo małżeńskie,* s. 21). Wartość tej kreacji potwierdza otwierający tekst właściwy satyry łaciński cytat z Grzegorza z Nazjanzu, mówiący, że żona jest wsparciem i bezpiecznym portem dla męża (s. 4). Natomiast uwaga, że idealna kandydatka na żonę powinna mieć „*quinque* P", czyli być *pulchra* jak Helena, *pudica* jak Lukrecja, *pia* jak Sara, *prudens* jak Penelopa i *pecuniosa* jak Kleopatra (s. 23), należy już do satyryczno-komicznego konceptu utworu.

Odpowiadając na „zawziętą perswazyją" *Złotego jarzma małżeńskiego*, *Gorzka wolność młodzieńska…* będzie zbijać kolejne argumenty wcześniejszego tekstu i pokazywać *molestiae nuptiarum* z punktu widzenia kobiet. Pierwsza część utworu to polemika, a w drugiej kobiety „*ex auctoratu* swoje wzajemnie do mężczyzn wprowadzają pretensyje" (*Gorzka wolność młodzieńska…*, s. 2)[17]. Odwrócony schemat dowodzenia retorycznego chwali to, co ganiła wcześniejsza satyra, a więc autor znajduje ukontentowanie w żonie pięknej i szpetnej, młodej i starej, ubogiej i bogatej, wstydliwej, trzeźwej, pannie i wdowie, strojnej i skromnej, płodnej i niepłodnej. Utwór proponuje więc, aby małżonkowie byli sobie równi (*par*) we wszystkim; jedno „P" jest żartobliwą odpowiedzią na wymagane przez *Złote jarzmo małżeńskie* „*quinque* P".

Ważny rys obyczajowy stanowi nagana małżeństwa zawieranego tylko dla posagu:

> A kiedy będzie szpetna i zła, i głupia: na to gotowa rada, nie pojmuj jej. A jeśli nie słuchasz dla dostatków podobno, które was najbardziej uwodzą. Cierpże, ciesząc się pieniędzmi, wszak chcącemu nie masz krzywdy (*Gorzka wolność młodzieńska…*, s. 14).

---

[17] Tekst *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…* cytuję w artykule według wydania: *Gorzka wolność młodzieńska albo Odpowiedź na Złote jarzmo małżeńskie*, [s.l.a.]. Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk, sygn. Mf 6599. Przy cytacie podaję tytuł utworu i numer stronicy z podanego wydania.

Inny problem dotyczy podarków kupowanych kobietom; autor *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…* powiada, że lepiej kupować żonie niż obcym czy prostytutkom:

> Darmo się frasujesz, żeć każe kupować i sprawować sobie. Lepiejci żonie kupić niż małpom trzewiczki, pończoszki, spódniczki, tabaczki sprawować. Tynfy, talary rozdawać. Co żonie kupisz, może się i dzieciom potym przydać, zostanie to w domu, a tamto na cle przyjdzie, na mycie odejdzie (*Gorzka wolność młodzieńska…*, s. 15).

Druga część *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…* opisuje realia życia codziennego: pokazuje, jak często grzeczność wobec kobiet i uwielbienie dla nich sąsiaduje z grubiańskim zachowaniem wobec płci pięknej[18]. Autor piętnuje kłótnie, awantury i bicie swojej połowicy, podobnie jak gani przechwalanie się rozkoszami małżeńskiego łoża:

> Jako tedy ci błądzą, którzy za najmniejszym się poróżnieniem zaraz okrzyk, zaraz hałas, nie tylko przed swojemi, ale i przed obcemi się skarżą, tak że o najmniejszej zwadce musi cała Fara wiedzieć, tak nie mniej i ci, którzy z sekretnych małżeńskich słodyczy szczycą się i wymawiają to, co by w sekrecie być powinno (*Gorzka wolność młodzieńska…*, s. 85).

Poważna wymowa dydaktyczna utworu jest ściszana przez aluzje seksualne, oscylujące między dowcipną figlarnością a bezpośrednią obscenicznością. Wzbudzały one zapewne uśmiech czytelnika i czyniły gorzkie prawdy łatwiejszymi do przełknięcia; tak na przykład zaczyna się opowieść o mężu pantoflarzu:

> Zbytnim kochaniem błądzicie, kiedy się tak bardzo w onej lalusi pan małżonek zakocha, że jej ledwo nie na głowie jeździć pozwoli. Aleć i to mniejsza choćby i na czym inszym jeszcze jeździła, gdyby na tym stanęło. Lecz zwyczajnie w takich rzeczach jak po stopniach, ut ad virtutes, sic ad vitia per gradus itur (*Gorzka wolność młodzieńska…*, s. 81).

Pojawiają się w tekście liczne aluzje do zaniedbań męża wobec żony: wynika z nich, że kobiety miały prawo oczekiwać w małżeństwie satysfakcji seksualnej[19]. Niewypełnianie obowiązków małżeńskich jest, obok bicia żony

---

[18] Por. Z. Kuchowicz: *Postawa wobec kobiet w kulturze szlacheckiej polskiego baroku*, w: B. Jedynak (red.): *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, Lublin 1990, s. 16–17; A. Wyrobisz: *Staropolskie wzorce rodziny i kobiety — żony i matki*, w: „Przegląd Historyczny", 3 (1992), s. 420–421.

[19] Por. Z. Kuchowicz, op. cit., s. 21–22.

i pijaństwa, jednym z największych „występków" obyczajowych, piętnowanych w *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…*

Wspomniane satyry łączy gra retoryczna, polegająca na posługiwaniu się tą samą argumentacją dla wyrażania odmiennych treści. Satyra łączy się wówczas z parodią i rodzi ironię o komicznym i demaskatorskim charakterze. W obu utworach pojawiają się refleksje metaliterackie, dotyczące zadań utworu, intencji jego powstania; topika w obu satyrach jest podobna i podkreśla treściowe i formalne związki między nimi. W *Złotym jarzmie małżeńskim* czytamy skromne autorskie wyznanie:

> Dyskurs, któryć piszę, pewnie cię czytając rozśmieszy: ale wiedz o tym, że ja pisałem go ledwie nie płacząc, który nie tak cię rozśmieszy, jako tego inszego twoje ożenienie (*Złote jarzmo małżeńskie*, s. 6).

„Dyskurs" ten zostaje sparodiowany w *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…* Jeśli autor *Złotego jarzma małżeńskiego* płacze nad żonatym mężczyzną, to autor *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…* roni łzy nad kawalerem:

> To jednak wiedz, że lubo w tym dyskursie moim tu i ówdzie znajdziesz nad czym się rozśmiejesz, ale jam go pisała, łzami prawie kałamarza dolewając. Widząc, że czas marnie tracąc, przyjdziesz na tę ohydę z laty, że cię sobie palcem pokazywać będą (*Gorzka wolność młodzieńska…*, s. 9).

Autor *Gorzkiej wolności młodzieńskiej…* w swojej argumentacji nie cofa się przed dosadnymi inwektywami pod adresem autora *Złotego jarzma małżeńskiego*, co wespół z dynamicznym i emocjonalnym tonem wypowiedzi, czyni tekst bardziej prawdopodobnym, wpisując go w schemat stereotypów: autorem jest kobieta, która raz po raz traci cierpliwość. Wszystkie chwyty w retorycznym dowodzeniu są dozwolone i nie tyle chodzi o oddziaływanie na intelekt, co emocje odbiorców:

> Niepodobna, żebyś się w Polszcze rodzić miał, coś to *Złote jarzmo* pisał. Musiałeś Hiszpana albo Włocha mieć ojcem, o czym pono i sam nie wiesz! […] Nie chcesz, żeby [żona — M.S.] patrzyła na ludzi, pojmijże ślepą; nie chcesz, żeby mówiła, pojmij niemą; nie chcesz, żeby ją namawiały zwodnice, pojmij głuchą; a jeżeli jej jeszcze i wzdychania zabraniasz, wbijże jej knebel w gębę. Bo już z takim tchórzem i niewiernym żydem nie mogę inaczej mówić (*Gorzka wolność młodzieńska…*, s. 22).

Wyzwiskami obrzucany jest nie tylko autor satyry, ale również mężczyźni w ogóle: przezywa się ich od dudków, głupców, tchórzy. Zresztą *Gorzka wolność młodzieńska…*, pisana jakoby z kobiecej perspektywy, wyraża się także w sposób niewyszukany o kobiecych walorach intelektualnych, potwierdzając

tym samym, że mamy w tych tekstach do czynienia przede wszystkim z retorycznym ćwiczeniem pisanym dla rozrywki, a nie z poważnym sporem światopoglądowym na temat roli i zadań kobiety w społeczeństwie:

> Głupiej bardzo i nazbyt mądrej nie pojmuj. Jeślibyć się jednak trafiła głupia, bądźże ty mądrym; a przy tobie nauczy się pewnie rozumu, trzymać rząd w domu: wiedz o gospodarstwie i sam się dojrzyj. Ale i głupiej (byle nie cale, co łatwo w staraniu swoim postrzeżesz) nie zawsze gań, powolniejsze takie bywają niż nazbyt przemądrzałe. Hiszpan mówi: Wolę osła co mnie nosi, niż konia co mnie zrzuca (*Gorzka wolność młodzieńska…*, s. 19).

Z trzech omawianych satyr wyłania się stereotypowy portret kobiety, zazwyczaj wyposażony w jedną charakterystyczną cechę opisującą wygląd zewnętrzny (piękna, szpetna, strojna), cechy umysłu (mądra, głupia), usposobienie (dumna, skromna), charakter (kłótliwa), status majątkowy (bogata, uboga), stan cywilny (panna, wdowa), wiek (młoda, stara). We wszystkich tekstach głównym problemem pozostaje wybieranie dobrej żony, a więc autorzy mają na myśli interesy mężczyzn. Wszystkie trzy menippee pisane są przez mężczyzn i nie tyle dla pouczenia czytelnika, co rozweselenia go zabawną argumentacją. *Gorzka wolność młodzieńska…* wprowadza pewien rodzaj równowagi w satyrycznym postrzeganiu kobiety, ale nie przez to, że dowartościowuje płeć piękną, ale przez to, że deprecjonuje mężczyzn. Za *molestiae nuptiarum* odpowiadają więc nie tylko kobiety, ale również mężczyźni. Odbywa się między tekstami gra dialektyczna na argumenty, a oba teksty pretendują do miana wyszukanych ćwiczeń retorycznych z wykorzystaniem poetyki pochwały i nagany. Nie jest też najważniejsze w tych satyrach przekonanie do jakiejś racji (choć być może autor *Złotego jarzma małżeńskiego* był rzeczywistym wrogiem małżeństwa, a piszący *Gorzką wolność młodzieńską…* pozostawał jego gorącym zwolennikiem), ale pokazanie możliwości udowodnienia jednej lub drugiej racji w zależności od intencji piszącego. Gra dialektyczna dotycząca sfer życia aktywnego (problem wybierania żony do takich niewątpliwie należy) pokazuje też subiektywność ocen, zależnych od doświadczeń autorów satyr, ich lektur, obserwacji rzeczywistości. Można także czytać te utwory jako ćwiczenia retoryczne pisane na zadany temat, ponieważ więcej tu retorycznej gry i zabawy z argumentacją niż zaangażowania w walkę o pozycję kobiety w społeczeństwie, jej praw, swobód. Dobro kobiet nie jest tu najważniejsze, choć samo poruszenie kwestii kobiecej i problemów małżeńskich jest cenne. Satyryczny ideał oscyluje między „żoną wyćwiczoną" (*Złote jarzmo małżeńskie*, *Żona wyćwiczona*) a kobietą upominającą się o prawa równe mężczyznom (*Gorzka wolność młodzieńska…*). Warto sytuować omawiane utwory w szerszym kontekście i przywołać przy ich odczytaniu z jednej strony Rejową „żonkę

poczciwą a w bojaźni bożej wyćwiczoną”[20], a z drugiej strony pamiętać także o istnieniu „pań mężnych”[21] i „niepospolitych niewiast”[22], wyróżniających się mocnym charakterem, zmysłem politycznym czy wpływem na rozwój kultury. Tu szczególne zasługi miały cudzoziemki — małżonki panujących: Bona, Ludwika Maria Gonzaga, Maria Kazimiera Sobieska, które odegrały ważną rolę w rozwoju kulturowo-naukowym kraju i emancypacji kobiet[23].

Satyryczny obraz świata koncentruje się na negatywnych aspektach rzeczywistości, ucieka się do hiperbolizacji i deprecjacji. Korpus satyr małżeńskich dzięki swej dialektycznej naturze oddaje prawdę o ujmowaniu postaci kobiet w literaturze staropolskiej: obok rysu satyrycznego jest także nurt ceniący kobietę — dobrą żonę i matkę. Tym samym satyry małżeńskie odzwierciedlają ambiwalentną postawę wobec kobiet w epokach dawnych: pochwale towarzyszy nagana, adoracji potępienie, uwielbieniu mizoginizm[24].

Bibliografia

- Bachtin, Michaił: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970.
- Badecki, Karol: *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku. Monografia bibliograficzna*, wstęp A. Brückner, Lwów/Warszawa/Kraków1925.
- Badecki, Karol (red.): *Polska satyra mieszczańska. Nowiny Sowiźrzalskie*, Kraków 1950.
- Bickel, Ernst (red.): *Diatribe in Senecae philosophi fragmenta*, t. 1: *Fragmenta de matrimonio*, Lipsiae 1915.
- Bodniak, Stanisław: *Z dziejów plagiatu w literaturze polskiej XVII wieku*, w: „Ruch Literacki”, 3 (1928), s. 268–271.
- Bogucka, Maria: *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998.
- Bogucka, Maria: *Bona a rola dworu monarszego jako centrum kulturalno-obyczajowego (1518–1548)*, w: eadem: *Tryumfy i porażki. Studia z dziejów kultury polskiej XVI–XVIII wieku,* Warszawa 1989, s. 97–119.

[20] M. Rej: *Żywot człowieka poczciwego*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1956, s. 112.

[21] Por. J. Kochanowski: *Wzór pań mężnych*, w: idem: *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1978, s. 715–722.

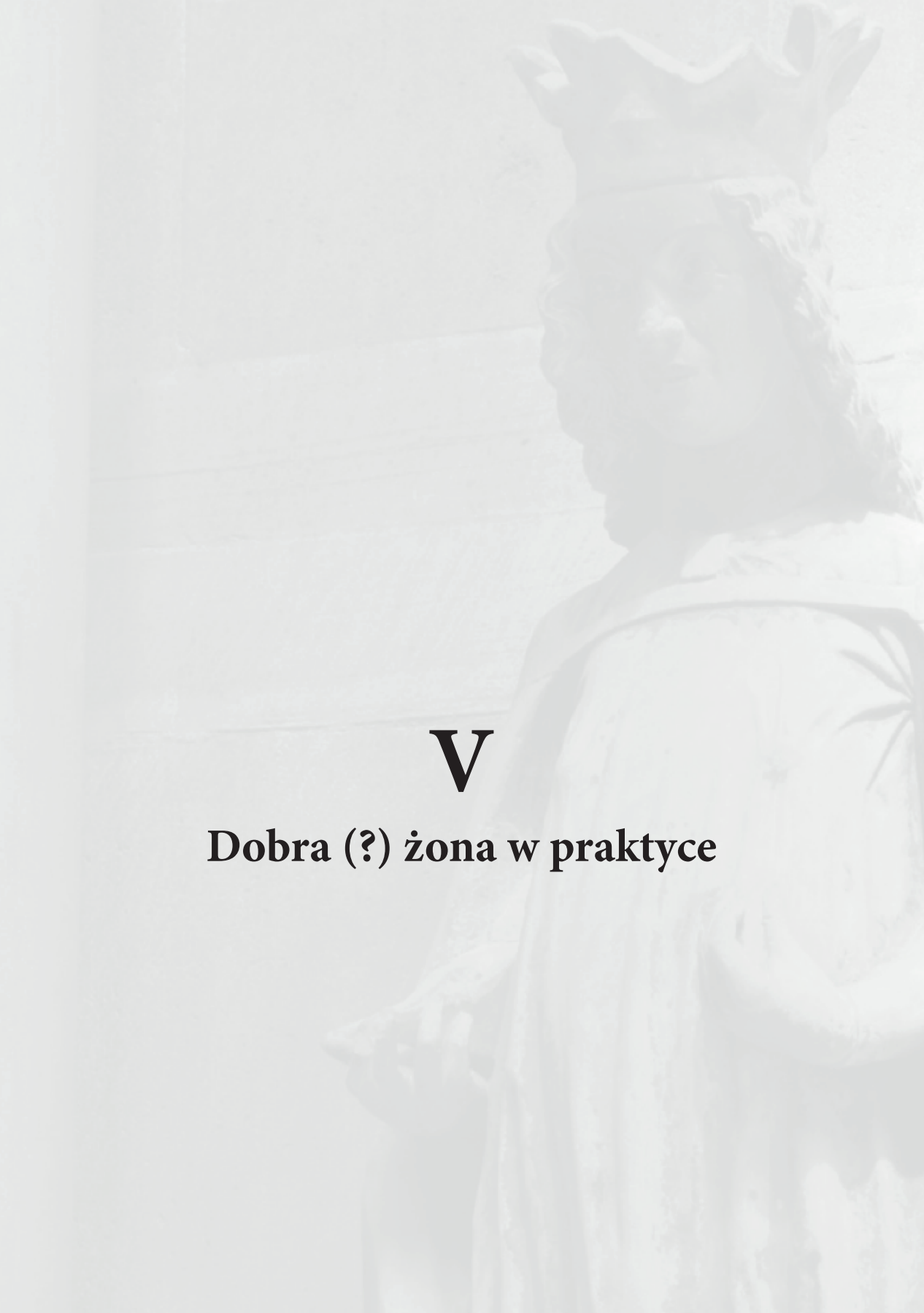
[22] J. Kuchowicz: *Wizerunki niepospolitych niewiast staropolskich XVI–XVIII wieku*, Łódź 1974.

[23] O wkładzie królowych cudzoziemek w naukowy i kulturowy rozwój kraju zob. M. Bogucka: *Bona a rola dworu monarszego jako centrum kulturalno-obyczajowego (1518–1548)*, w: eadem (red.): *Tryumfy i porażki. Studia z dziejów kultury polskiej XVI–XVIII wieku*, Warszawa 1989, s. 97–119; K. Targosz: *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzagi (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław 1975; eadem: *Sawantki w Polsce XVII wieku. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich*, Warszawa 1997.

[24] Por. Z. Kuchowicz: *Postawa…*, s. 7–50.

– Brückner, Aleksander: *Recenzje i sprawozdania*, w: „Pamiętnik Literacki", 14 (1916), s. 322–329.
– Brückner, Aleksander: *Studia nad literaturą wieku XVII*, w: *Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny*, seria 3, t. 12, Kraków 1919, s. 5–86.
– Dimke-Kamola, Joanna: *Ariosto, Tasso i nad ożenkiem deliberacje*, w: „Poznańskie Studia Polonistyczne", Seria Literacka, 14–15 (2008), s. 197–210.
– Duby, Georges: *Rycerz, kobieta i ksiądz. Małżeństwo w feudalnej Francji*, tłum. H. Geremek, Warszawa 1986.
– Dybeł, Katarzyna: *Nie wierz nigdy kobiecie: o średniowiecznym „omnes time" i co z tego wynikło*, w: A. Loba, M. Loba (red.): *Niebezpieczeństwo w literaturze dawnej*, Poznań 2007, s. 9–16.
– Gąsiorowski, Antoni (red.): *Kobieta w kulturze średniowiecznej Europy*, Poznań 1999.
– Giangrande, Lawrence: *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague/Paris 1972.
– *Gorzka wolność młodzieńska albo Odpowiedź na Złote jarzmo małżeńskie*, [s.l.a.]. Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk, sygn. Mf 6599.
– Jundziłł, Juliusz (red.): *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w starożytności i* średniowieczu, Bydgoszcz 1999.
– Kochanowski, Jan: *Wzór pań mężnych*, w: idem: *Dzieła polskie*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1978, s. 715–722.
– Korus, Kazimierz: *Wokół teorii satyry menippejskiej*, w: „Eos", 78 (1990), s. 119–131.
– Kotarska, Jadwiga: *Antypetrarkizm*, w: T. Michałowska (red.): *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze — Renesans — Barok*, Wrocław/Warszawa/Kraków 1998, s. 42–44.
– Kotarska, Jadwiga: *Antypetrarkizm w poezji staropolskiej. Rekonesans*, w: J. Pelc (red.): *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, Wrocław 1973, s. 211–239.
– Kristeva, Julia: *Słowo, dialog, powieść*, tłum. W. Grajewski, w: E. Czaplejewicz, E. Kasperski (red.): *Bachtin. Dialog. Język. Literatura*, Warszawa 1983, s. 394–418.
– Kuchowicz, Zbigniew: *Postawa wobec kobiet w kulturze szlacheckiej polskiego baroku*, w: B. Jedynak (red.): *Kobieta w kulturze i społeczeństwie*, Lublin 1990, s. 7–50.
– Kuchowicz, Zbigniew: *Wizerunki niepospolitych niewiast staropolskich XVI–XVIII wieku*, Łódź 1974.
– Kusiak, Jolanta: *Staropolskie struktury i satyry menippejskie. Próba typologii gatunku*, w: „Przestrzenie Teorii", 10 (2008), s. 237–249.
– Pawłowska, Maja (red.): *Głos kobiecy, głos męski. Obcy w dawnych literaturach romańskich*, Wrocław 2004.
– Pernoud, Régine: *Kobieta w czasach katedr*, tłum. I. Badowska, Warszawa 1990.
– Régnier-Bohler, Danielle: *Świat fikcji*, w: G. Duby (red.): *Historia życia prywatnego*, t. 2: *Od Europy feudalnej do renesansu*, tłum. W. Bieńkowska, W. Gilewski, K. Skawina, Wrocław/Warszawa/Kraków 2005, s. 387–488.
– Rej, Mikołaj: *Żywot człowieka poczciwego*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 1956.
– Schnayder, Jerzy: *Wymagająca żona filozofa*, w: „Meander", 9 (1957), s. 303–307.
– Strzelczyk, Jerzy: *Pióro w wątłych dłoniach. O twórczości kobiet w dawnych wiekach. Początki (od Safony do Hroswity)*, Warszawa 2007.
– Szczot, Monika: *Od Herkulesa do żony „wyćwiczonej". W kręgu staropolskich satyr menippejskich*, Poznań 2013.
– Targosz, Karolina: *Sawantki w Polsce XVII wieku. Aspiracje intelektualne kobiet ze środowisk dworskich,* Warszawa 1997.

– Targosz, Karolina: *Uczony dwór Ludwiki Marii Gonzagi (1646–1667). Z dziejów polsko-francuskich stosunków naukowych*, Wrocław 1975.
– Teofrast: *Pisma filozoficzne i wybrane pisma przyrodnicze*, tłum. i red. D. Gromska, J. Schnayder, Warszawa 1963.
– Thurston, Robert: *Polowania na czarownice. Dzieje prześladowań czarownic w Europie i Ameryce Północnej*, tłum. J. Kierul, Warszawa 2008.
– Wyrobisz, Andrzej: *Staropolskie wzorce rodziny i kobiety — żony i matki*, w: „Przegląd Historyczny", 3 (1992), s. 405–421.
– *Złote jarzmo małżeńskie*, [s.l.a.]. Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk, sygn. 13169, MF 6599.
– *Żona wyćwiczona*, [s.l.a.]. Biblioteka Kórnicka Polskiej Akademii Nauk, sygn. 13170.



V

Dobra (?) żona w praktyce

Joanna Godlewicz-Adamiec
Uniwersytet Warszawski
Instytut Germanistyki

Mężczyźnie swe życie i szczęście ofiarując. O żonach Aleksego i Henryka w *Legendzie o św. Aleksym* i w *Biednym Henryku*

Giving Her Life and Happiness to a Man. On the Wives of Alexius and Heinrich in *The Legend of St. Alexius* and *Poor Heinrich*

On the basis of extant sources it may be noticed that in the medieval times high-born women were mostly better educated than their husbands. Indeed, in the Middle Ages, there were some well-educated women interested in politics, helping to build legal systems, creating culture, being independent and able to take autonomous decisions. It is thus particularly interesting to look for their traces in some medieval literary portrayals of women. The analysis of two literary stories about women: Hartmann von Aue's *Poor Heinrich* and *The Legend of St. Alexius* aims at exploring this very question.

Keywords: being independent, autonomous decisions, literary portrayals of women

Słowa kluczowe: bycie niezależnym, autonomiczne decyzje, literackie portrety kobiet

1. Wprowadzenie

Działalność kobiety w średniowieczu podlegała wielu ograniczeniom społecznym i prawnym, na co wskazują między innymi francuska mediewistka Régine Pernoud czy francuska historyczka i znawczyni kultury wieków średnich Christiane Klapisch-Zuber[1]. Niemieckie badaczki — Elisabeth Schraut, historyczka, germanistka i historyczka sztuki oraz Claudia Opitz-Belakhal, historyczka, germanistka i socjolog, której zainteresowania koncentrują się

[1] Na temat pozycji społecznej i prawnej kobiety w epoce średniowiecza por. R. Pernoud: *Kobieta w czasach katedr*, tłum. I. Badowska, Warszawa 1990; R. Pernoud: *Kobieta w czasach wypraw krzyżowych*, tłum. I. Badowska, Gdańsk 1995; C. Klapisch-Zuber: *Kobieta i rodzina*, w: J. Le Goff (red.): *Człowiek średniowiecza*, tłum. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa/Gdańsk 1996, s. 353–387.

wokół historii kobiet i płci — zwracają uwagę, że średniowieczna ideologia i prawodawstwo postrzegały kobiety jako słabą płeć. Wobec tego pytają, czy oznaczało to w przypadku kobiet brak pracy, brak prowadzenia wojen, brak rzemiosła, brak sztuki? Zdaniem Schraut i Opitz kobiety mogą się rozwijać, przede wszystkim w niektórych obszarach, na przykład literatury mistycznej i profetycznej — jako *intelektualnie ograniczone* i *emocjonalne*. Kobiety wieków średnich, według wyobrażeń im współczesnych, mają dzięki temu możliwość przekazywania Słowa Bożego w sposób bardziej bezpośredni i prawdziwy niż uczeni teolodzy, gdyż są one inspirowane przez samego Ducha Świętego[2]. Kobiety określa się jako *ubogie duchem*, wobec czego badaczki pytają, czy jest to równoznaczne z brakiem wykształcenia, udziału w polityce i prawodawstwie, brakiem kultury[3]. Kobiety wieków średnich charakteryzowała potrzeba przekazania przeżyć — niektóre czyniły to przy pomocy pośrednictwa księży, a niektóre „posuwały się jeszcze dalej i same sięgały po słowo"[4]. Znane imiona jak Hroswitha z Gandersheim czy Hildegarda z Bingen stanowią tylko wierzchołek góry lodowej[5]. Hildegarda z Bingen nie brała pod uwagę rozpowszechnionej w jej czasach opinii na temat niższości kobiet[6]. Co prawda jeden z listów stanowiących odpowiedź udzieloną opatce z Andernacht zawiera ostrzeżenie o słowach Żywego Źródła, mówiącego, iż kobieta powinna pozostawać w ukryciu swojego pokoju, zachowując głęboką powściągliwość, gdyż perspektywa „wstrętnej" wolności przyniosła pierwszej niewieście wielkie niebezpieczeństwa[7]. Jednak według Sybilli znad Renu — która ceniła kobiety zdecydowanie wyżej niż wielu jej współczesnych — niewiasta jest słabsza, nie jest jednak ułomnym mężczyzną i powstała z jego ciała, aby go dopełniać. W tym tkwi jej siła. Jednocześnie jej piękno stanowi zagrożenie. Fragmenty wizji lub korespondencji, w których Hildegarda określa siebie jako *paupercula feminae forma*, czyli słabą kobietę, próbowano mierzyć feministyczną miarą, czemu zdaje się przeczyć prezentowana przez autorkę doktryna na temat stworzenia człowieka: kobieta utworzona jest z delikatniejszego materiału, jakim jest ciało ludzkie, i jest subtelniejsza od mężczyzny, który utworzony jest z ziemi. Kobieta ma być właśnie taka, gdyż jej słabość ma czerpać z siły mężczyzny (*Scivias*). Pobrzmiewa tu teza o komplementarności płci; nie jest to

---

[2] Por. E. Schraut, C. Opitz: *Frauen und Kunst im Mittelalter*, Ludwigshafen am Rhein 1984, s. 35.

[3] Por. ibidem, s. 4.

[4] A. Vauchez: *Duchowość średniowiecza*, tłum. H. Zaremska, Gdańsk 1996, s. 133.

[5] Por. E. Schraut, C. Opitz, op. cit., s. 4.

[6] Por. J. Petry-Mroczkowska: *Hildegarda z Bingen*, Kraków 2013, s. 40.

[7] Por. Hildegard von Bingen: *Briefe der heiligen Hildegard*, cz. 2, red. L. Clarus, Regensburg 1854, s. 99.

zdecydowanie teza teologii feministycznej[8], a kobieta u Hildegardy postrzegana jest jako towarzyszka mężczyzny[9].

Na podstawie zachowanych źródeł zaobserwować można, że wysoko urodzone niewiasty średniowiecza były najczęściej lepiej wykształcone niż ich mężowie[10]. Odpowiadając na pytanie postawione przez Schraut i Opitz, stwierdzić należy, iż w rzeczywistości kobiety w wiekach średnich bywały wykształcone, niektóre z nich uczestniczyły w życiu politycznym i prawodawstwie, część kobiet aktywnie współtworzyła kulturę, była samodzielna i podejmowała autonomiczne decyzje, czego odbiciem mogła być literatura — zarówno tworzona przez kobiety (czego dowodzi twórczość Hildegardy z Bingen, niemieckiej mistyczki i badaczki natury czy Christine de Pizan, francuskiej pisarski, która promowała udział kobiet w nauce, polityce i sztuce), jak też przez mężczyzn. Interesującą kwestię stanowi próba odpowiedzi na pytanie, czy ślady tych tendencji znaleźć można także w literackich wizerunkach kobiet, czemu posłużyć może analiza dwóch historii o kobietach: *Der arme Heinrich* [*Biedny Henryk*] Hartmanna von Aue i anonimowej *Legendy o św. Aleksym*. Obie historie ukazują przykłady żon, które poświęcają się dla mężczyzn, co skłaniać może do refleksji nad tym, na ile świadczy to o ich słabości i poddaniu się męskim zasadom, a na ile o ich sile i autonomiczności decyzji i działań. Sam wątek ofiary żony dla męża znany jest z literatury i mitologii antycznej, czego dowodzi historia żony króla Admeta, która poświęca się za niego w sytuacji, kiedy nie są gotowe tego zrobić inne bliskie osoby, na przykład ojciec. Można spróbować się zastanowić nad tym, na ile w przypadku średniowiecznych tekstów pisanych przez mężczyzn o kobietach do czynienia mamy z operowaniem pewnymi znakami kultury, budowaniem ideologii, związanej z promowaniem określonej koncepcji małżeństwa i roli w nim kobiety, a na ile widoczne są w nich refleksy spojrzenia na kobiety, jako osoby, które podejmować mogą samodzielne decyzje i wpływać na losy mężczyzn lub towarzyszyć im w ich działaniach. Można również zadać sobie pytanie, co sprawia, że decyzja kobiety o poświęceniu się dla mężczyzny wydaje się w średniowieczu godna pochwały oraz co czyni z niewiasty dobrą żonę.

---

[8] Por. E. Wiater: *Hildegarda z Bingen. Mistyczka z charakterem*, Kraków 2012, s. 122–123.

[9] Por. J.G. Mayer: *Tajemnice sztuki medycznej średniowiecznych zakonnic*, tłum. U. Poprawska, Kraków 2010, s. 102–103.

[10] Por. ibidem, s. 14.

2. *Biedny Henryk* Hartmanna von Aue

W utworze *Biedny Henryk*, który zdaniem Wapnewskiego uchodzić może za najbardziej kunsztowne i godne zachwytu dzieło Hartmanna von Aue[11], podjęta została obok takich tematów jak przemijalność doczesnego szczęścia, kwestia ofiary i autonomiczności decyzji młodej dziewczyny.

2.1. Uzdrawiająca siła krwi i dobrowolność ofiary

Poszczególne motywy, których użył Hartmann, zaliczyć można do znanego repertuaru. Do powszechnych przekonań średniowiecza należała wiara w to, że niewinna krew[12] może leczyć trąd. Trąd już w Starym Testamencie był najcięższą, najstraszniejszą chorobą, a kronikarz i uczony czasów karolińskich Hraban Maur zaliczał chorych na nią do najbardziej bezsilnych ludzi[13]. W średniowieczu trąd zyskał na intensywności i rozprzestrzeniał się tak gwałtownie, jak nigdy dotąd. Był chorobą groźną, ponieważ nieodwracalną, a także tajemniczą, gdyż nie była znana jego etiologia. W przeciwieństwie do dżumy choroba postępowała powoli, ale nieubłaganie, do nieszczęśliwego końca[14]. W *Sylvesterlegende* [*Legendzie o Sylwestrze*] dzięki (niedobrowolnie) ofiarowanej krwi niewinnych dzieci od choroby miał zostać uwolniony rzymski cesarz Konstantyn, który dobrowolnie rezygnuje i zostaje w wyniku tego wyleczony w cudowny sposób przez papieża Sylwestra. Natomiast w utworze Konrada z Würzburga *Engelhard und Engeltrud* [*Engelhard i Engeltrud*] z ostatniego trzydziestolecia XIII wieku ojciec zabija swoje własne dzieci, aby ich krwią wyleczyć swojego przyjaciela z trądu[15]. Trąd, nieuleczalna choroba skóry, obecny jest w sztuce przez stulecia. Zaskakujący cud uzdrowienia przedstawiony jest między innymi w malarstwie książkowym w *Hortus deliciarum* [*Ogród rozkoszy*]. Dzieło, za autorkę którego uchodzi Herrada z Landsbergu, zostało ukończone w 1185 roku[16].

---

[11] Por. P. Wapnewski: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Ein Abriß von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit*, Göttingen 1960, s. 59.

[12] Na temat znaczenia i symboliki krwi por. J.-P. Roux: *Krew, mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994.

[13] Por. *Der arme Heinrich von Hartmann von Aue der Straßburgischen und Vatikanischen Handschrift*, red. J. & W. Grimm, Berlin 1815, s. 160–161.

[14] Por. Z. Gajda: *Do historii medycyny wprowadzenie*, Kraków 2011, s. 240.

[15] Por. H. de Boor: *Nachwort*, w: Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich*. Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung, red. H. de Boor, Frankfurt am Main/Hamburg 1963, s. 126–127.

[16] Trąd był chorobą obecną w Niemczech i Francji w XII i XIII wieku, w wielu miastach ulice otrzymywały pochodzące od niej nazwy. Por. *Der arme Heinrich…*, s. 161.

Tak jak w Biblii (Kpł 13,1–46; 14,1–20)[17], poświęcony tu zostaje ptak, którego połączoną z wodą krew nakłada się na chorego. Następnie ukazany zostaje drugi ptak, który odlatuje z plamami trądu[18].

W *Biednym Henryku* choroba jest jak kara od Boga, gdyż doznając ziemskiego szczęścia, Henryk stał się dumny. Jak zaznacza Le Goff, grzeszny początek trądu był także przez niektórych średniowiecznych teologów łączony z występowaniem różnych, w zależności od klasy społecznej, niestosownych zachowań seksualnych[19]. Choroba, która dotyka Henryka, wiązana może być z grzechem, a wiara, że trąd może być uleczony przez krew człowieka, jest głęboko umotywowana[20]. Jednocześnie stwierdzić można, że obie historie — *Legenda o Sylwestrze*, gdzie cesarz zostaje uzdrowiony w cudowny sposób, oraz *Engelhard i Engeltrud* Konrada z Würzburga, gdzie dzieci, których krew ma uleczyć, zostają dzięki cudownej interwencji ponownie powołane przez Boga do życia — mają z *Biednym Henrykiem* wspólne szczęśliwe zakończenie przez boski cud[21].

W wiekach średnich rozpowszechniona była wiara w różne niezwykłe zdolności krwi. W eposie *Kudrun* [*Gudrun*] z roku 1230/1240 Hagen zabija smoka i gasi pragnienie krwią zabitej bestii, dzięki czemu królewicz staje się mądrzejszy i silniejszy. Także Sigurd Völsung wypija posokę Fafnira — płyn zsyłający dar rozumienia mowy upierzonych zwierząt[22]. W niektórych legendach odnaleźć można starą wiarę w oczyszczającą siłę krwi dzieci[23]. Jako źródło życia, które niweczy wszystkie choroby i tworzy nowe życie, postrzegano przede wszystkim czystą krew dziewicy lub dziecka. Według wielu legend chory musiał się w niej wykąpać lub nią spryskać, był wówczas czysty i świeży jak dziewica lub dziecko[24].

Niezwykle ważną rolę odgrywa dobrowolność ofiary. W *Biednym Henryku* dziewczyna w żaden sposób nie była nakłaniana do poświęcenia się, a o możliwości uzdrowienia młodego pana poprzez własną śmierć dowiedziała się

---

[17] Księga Kapłańska zawiera opis trądu u ludzi, jego rodzajów i przepisy dla trędowatych dotyczące oczyszczenia. Biblia ukazuje także Hioba, który został dotknięty trądem i wystawiony na próbę (Hi 30,28–30).

[18] Por. D. Mussgnug: *Nothelfer der Haut in der christlichen Ikonographie*, w: E.G. Jung (red.): *Kleine Kulturgeschichte der Haut*, Steinkopf/Darmstadt 2007, s. 25–27.

[19] Por. J. Le Goff: *Świat średniowiecznej wyobraźni*, tłum. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997, s. 147.

[20] Por. *Der arme Heinrich…*, s. 157–159.

[21] Por. H. de Boor, op. cit., s. 126–127.

[22] Por. B. Bednarek: *Epos europejski*, Wrocław 2001, s. 195.

[23] Por. M. Szyrocki: *Die deutschsprachige Literatur von ihren Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Warszawa 1986, s. 76.

[24] Por. *Der arme Heinrich…*, s. 172–173.

sama z zasłyszanej rozmowy Henryka z jej ojcem[25]. Samodzielność decyzji dziewczyny zmienia tradycyjny motyw ofiary z niewinnej krwi znany w średniowieczu i — jak stwierdza Szyrocki — w tekście Hartmanna problem jest bardziej skomplikowany, ponieważ nie chodzi o nieświadomą ofiarę, lecz o przyjętą w wyniku wolnego wyboru decyzję dziewczyny[26]. De Boor zwraca uwagę, iż element samodzielnej decyzji odróżnia *Biednego Henryka* Hartmanna od innych tekstów wieków średnich, w których ukazany został także temat uzdrowienia poprzez niewinną krew, takich jak *Legenda o Sylwestrze* czy *Engelhard i Engeltrud* Konrada z Würzburga. W obu tych tekstach warunkiem skuteczności poświęconej krwi jest niewinność, jednak w obu historiach same ofiary nie uczestniczą. Jedynie u Hartmanna jest to czyn będący wynikiem samodzielnej decyzji, w czym upatrywać należy właściwe osiągnięcie autora. Najbardziej pokrewne *Biednemu Henrykowi* są dwa łacińskie teksty modlitewne z rękopisów czternasto- i piętnastowiecznych. Rycerz, który w jednej wersji nazywany jest *Albertus pauper*, w innej natomiast *Henricus pauper*, nie przyjmuje dobrowolnej propozycji wiejskiej dziewczyny, która chce poświęcić swoje życie, żeby wyleczyć go z trądu, i zostaje uzdrowiony poprzez cud. Jedynie w tych tekstach, podobnie jak u Hartmanna, połączone są: wolna decyzja tego, który proponuje ofiarę, i tego, który ofiary nie przyjmuje. Związki tych tekstów z utworem Hartmanna wydają się niewątpliwe[27]. Tekst *Biednego Henryka* podkreśla znaczenie dobrowolności ofiary. Zdaniem lekarza z Salerno, nikt nie jest tak bogaty, ani o tak wielkiej mądrości, aby zdobyć lekarstwo, a uzdrowienie pochodzić może jedynie od Boga (w. 198–204)[28], ponieważ trzeba by znaleźć dziewicę, która — dojrzała do zamążpójścia — byłaby jednocześnie chętna ponieść dla chorego śmierć, co nie leży zdaniem medyka w naturze człowieka (w. 224–232)[29]. W możliwość dobrowolności ofiary powątpiewał także sam Henryk[30], ponieważ lekarstwem na trąd mógłby być środek, którego nie może zdobyć nikt na świecie. Jedynym lekiem może być krew z serca. Zdaniem Henryka nie jest możliwe, aby ktoś zechciał ponieść za niego śmierć (w. 440–455)[31].

---

[25] Por. Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich*. Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung, red. H. de Boor, Frankfurt am Main/Hamburg 1963, s. 39.

[26] Por. M. Szyrocki, op. cit., s. 76.

[27] Por. H. de Boor, op. cit., s. 127–128.

[28] Por. Hartmann von Aue, op. cit., s. 21.

[29] Por. ibidem, s. 23.

[30] Sporo wiadomo o postępowaniu z trędowatymi, o rozpoznawaniu choroby, o izolowaniu chorych, o zakazach i nakazach, niewiele natomiast o życiu wewnętrznym tych ludzi. Literacką próbę wejścia w życie psychiczne człowieka skazanego na odizolowanie społeczne na skutek trądu podjął G. Herling-Grudziński w noweli *Wieża*. Por. Z. Gajda, op. cit., s. 242.

[31] Por. Hartmann von Aue, op. cit., s. 37–39.

2.2. Literackie tradycje ofiary w zastępstwie — mit o Alkestis i Admecie

Szlachetne oddanie samej siebie w ofierze przez dziewicę umieścić można na tle dawnych legend i historii, wśród których uwagę zwraca ze względu na pewne zbieżności mit o Alkestis i Admecie. Dziewczyna z *Biednego Henryka* w chwili podejmowania decyzji nie jest co prawda jego żoną, jednak podczas dziecięcych zabaw Henryk nazywa ją żartobliwie swoją małżonką i symbolicznie poślubia ją przez podarowanie pierścieni, co stanowi zapowiedź tego, co nastąpi w przyszłości. Zbliża to historię do mitu o Alkestis (Alceście)[32], decydującej się oddać swoje życie za chorego męża, Admeta, któremu nie chciał pomóc żaden z jego bliskich[33]. W micie o Alkestis i Admecie ukazane są: śmierć w zastępstwie, nagroda za gotowość poświęcenia, natomiast opracowania mitu przynoszą wielość wyjaśnień ofiarnej śmierci za inną osobę. Alkestis która jest mitycznym uosobieniem poświęcenia siebie, jeszcze bez męczeństwa, weszła do zachodniej kultury męczeńskiej i historii literatury jako uosobienie altruistycznego umierania, przede wszystkim poświęcenia z miłości[34]. Alkestis i Admet, bohaterowie mitu greckiego, postrzegani być mogą jako przykład boskiej natury miłości. Alkestis, piękna i bogobojna żona Admeta, z miłości do męża zgodziła się za niego umrzeć, aby przedłużyć mu życie. Kiedy Admet nawiedzony zostaje śmiertelną chorobą, Apollo wybłaguje u mojr jego wyzdrowienie pod warunkiem, że ktoś z rodziny lub przyjaciół poświęci się i poniesie za niego śmierć. Jednak tej ofiary nikt, nawet starzy rodzice, nie chce na siebie wziąć, i jedynie młoda żona Alkestis, matka dwojga dzieci Admeta, zgadza się w tajemnicy przed nim umrzeć za niego. W micie nie chodzi, jak w przypadku mitu o Orfeuszu i Eurydyce, o wskazanie na przyczynę śmiertelności, ale o problem, czy śmierć może czemukolwiek służyć, czy można jej przypisać jakikolwiek cel. Istotne jest, iż Admet dowiedział się za pośrednictwem wyroczni, że jego śmierć może być odroczona, jeśli znajdzie się ktoś, kto zgodzi się umrzeć za niego dobrowolnie[35].

Podczas gdy według jednej z wersji mitu Persefona, wzruszona ofiarą, zwraca królowi małżonkę, w tragedii Eurypidesa *Alkestis* Herakles wyrywa

---

[32] Za uwagi dotyczące Alkestis w kontekście testu na dobrą żonę, apologii małżeńskiego oddania i wzorca osobowego kobiet, a także przeżyć kobiet oraz operowania pewnymi znakami kultury dziękuję Justynie Górny.

[33] Por. *Der arme Heinrich…*, s. 158.

[34] Por. S. Willer: *Alkestis — das (Selbst-)Opfer der Literatur*, w: S. Weigel (red.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*, München 2007, s. 41.

[35] Por. I. Ziemiński: *Orfeusz i Alkestis: dwa sposoby usprawiedliwienia śmierci*, w: „Sztuka i filozofia", 20 (2001), s. 36.

życie kobiety w walce z Tanatosem i przyprowadza milczącą zawoalowaną postać, w której Admet rozpoznaje żywą Alkestis[36]. Powrót Alkestis z Tartaru postrzegać można jako rodzaj rytualnego oczyszczenia.

Eurypides, który poświęcił mitowi o Admecie i Alkestis swoją tragedię, przedstawił kobietę jako symbol miłości małżeńskiej[37]. Alkestis nie oczekiwała za swoje zachowanie nagrody, a jej czyn motywowany był jedynie miłością i stanowił naturalny odruch współczucia dla męża. Ofiara Alkestis, zważywszy uczucie, wydaje się oczywista. Jednocześnie — jak stwierdza Ziemiński — ze względu na dobrowolność ofiary nie można postrzegać Alkestis jako niewolniczo poddanej mężowi. W wersji opowiedzianej przez Eurypidesa, kiedy nikt nie chce złożyć ofiary za Admeta, Alkestis postanawia oddać życie za męża, a on tę ofiarę przyjmuje. Mit opowiada o niezwyciężonej potędze miłości, która nie cofa się przed złożeniem najwyższej ofiary. Za główny motyw mitu można uznać nie tyle ofiarę Alkestis, ile lęk znajdującego się w sytuacji granicznej Admeta. Mit można odczytać jako wybór między własną a cudzą śmiercią. Przed wyborem takim staje zarówno Admet, jak też Alkestis. Ta ostatnia wie, że powinna się poświęcić, ponieważ czym byłaby jej miłość, gdyby zawiodła w chwili ostatecznej próby[38]? Rozczarowanie i smutek z powodu śmierci Alkestis Admet kompensuje w wersji Eurypidesa złością na rodziców, którzy nie byli gotowi ofiarować za niego swojego prawie do końca przeżytego życia. Ojciec replikuje natomiast, że to Admet nie jest gotowy na to, aby zaakceptować swoją śmierć[39]. Władca Feraj, zgodziwszy się na poświęcenie żony, dopiero po fakcie uzmysłowił sobie autentyczną cenę, jaką przyszło mu zapłacić (także Henryka, który zdecydował się przyjąć poświęcenie dziewczyny, opanowują wątpliwości w momencie, kiedy ofiara ma już zostać spełniona). W tragicznej sytuacji wyboru Admet nie sprostał próbie, okazał się niegodny ofiary; trudno go jednak za to jednoznacznie potępić. Najtrudniejszym problemem interpretacyjnym *Alkestis* jest właśnie postawa męża.

Alkestis można także bez wątpienia postrzegać jako sztukę o miłości i poświęceniu, a wspólnie przebyte cierpienie stanowi dla małżonków szansę na o wiele dojrzalszą relację. Alkestis została przywrócona do życia, więc akt poświęcenia nie był końcem małżeństwa, lecz testem dla żony. Dopatrywać się w tym można podobieństwa do opowieści o żonach świętych (na przykład żonie Aleksego), które postrzegać można jako apologię małżeńskiego oddania i wzorzec osobowy dla kobiet. Alkestis czyni ze swojej śmierci dar absolutny

---

[36] Por. W. Kopaliński: *Leksykon wątków miłosnych*, Warszawa 2003, s. 18.
[37] Por. Eurypides: *Tragedie*, t. 1, tłum. J. Łanowski, Warszawa 2006, s. 69–73.
[38] Por. I. Ziemiński, op. cit., s. 36–38.
[39] Por. S. Willer, op. cit., s. 42.

i jedyny[40]. Uporczywa walka o życie Admeta stanowi przeciwieństwo heroicznego elementu altruistycznego umierania[41]. W centrum tragedii Eurypidesa nie znajduje się ani decyzja o śmierci, ani też cudowne uratowanie Alkestis, lecz jej umieranie[42]. Jednocześnie w zachowaniu Admeta dostrzec można zasadnicze wyobcowanie małżonków. Eurypides świadomie wprowadza element charakterystyki postaci. Zaprzeczające akcji szczęśliwe zakończenie nie może być w myśl tej koncepcji rozumiane inaczej niż ironicznie, gdyż pojednanie małżonków wydaje się niemożliwe. Tragiczność dramatu wypływa jednak nie z postaci Admeta, lecz jest natury pośredniej: ofiarna śmierć, którą można postrzegać jako apologię związku małżeńskiego, zdradza w krytycznym spojrzeniu Eurypidesa wyobcowanie małżonków[43]. Historię ukazaną w *Biednym Henryku* charakteryzuje wiele zbieżności z tą o Alkestis i Admecie: dobrowolność ofiary kobiety oraz możliwość postrzegania jej w kontekście testu na dobrą żonę, gdyż obie ofiarne niewiasty zostają uratowane, a ich małżeństwa trwają dalej (Alkestis) lub też rozpoczynają się (dziewczyna w *Biednym Henryku*). Decyzja stanowi punkt zwrotny w relacji z mężczyzną, uwypuklający cechy, które czynić mogą z kobiety dobrą żonę lub kandydatkę na nią.

2.3. Rozmowa dziewczyny z rodzicami

Opowieść Hartmanna von Aue wpisuje się w różnorodne tradycje (wiara w siłę krwi, historia Alkestis), wprowadza jednocześnie nowe aspekty, a w znanych ujęciach tematu inaczej rozkłada akcenty. Istotny punkt historii ukazanej w *Biednym Henryku* stanowi rozmowa dziewczyny z rodzicami, w czasie której uzasadnia ona podjętą przez siebie decyzję o poświęceniu życia za Henryka. O ile rozmowy kobiet i mężczyzn czasów współczesnych znalazły się w punkcie zainteresowania socjologii i Gender Studies w XX i XXI wieku, o tyle niewiele jest prac na temat konwersacji w starożytności i średniowieczu. Nadal w niewielkim stopniu w porównaniu do badań nad tym zjawiskiem w czasach współczesnych podjęto kwestie dialogów renesansowych lub nawet praktyki rozmów w średniowieczu[44].

---

[40] Por. I. Ziemiński, op. cit., s. 40.

[41] Por. S. Willer, op. cit., s. 42.

[42] Por. K. Fili: *Der lidlose Blick oder das Geheimnis der Faszination. Eine hermeneutische Annäherung an Heiner Müller „Bildbeschreibung"*, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin 2009, s. 40.

[43] Por. C. Horn: *Remythisierung und Entmythisierung der klassischen Moderne*, Karlsruhe 2008, s. 127.

[44] Por. R. Schnell: *Einleitung*, w: idem (red.): *Konversationskultur in der Vormoderne. Geschlechter im geselligen Gespräch*, Köln/Weimar/Wien 2008, s. 10.

Uwagę zwraca, że dziewczyna w *Biednym Henryku* prowadzi rozmowę z rodzicami, zarówno z ojcem, jak też z matką. Dialogi kobiet w niemieckiej literaturze wieków średnich ukształtowane są przez rodzinne zasady związane z rolami społecznymi, dominuje zaś rozmowa między matką i córką, czego przykłady literackie stanowią pieśni Neidharta, utwory takie jak *Nibelungelied* [*Pieśń o Nibelungach*], *Kudrun*, *Tristan*, czy też rozmowa między dziewczyną i jej matką w *Biednym Henryku*[45]. Nie można równocześnie zapominać, że kobieta podlegała w kulturach dawnych w różnych sferach swojego życia licznym zakazom. W starożytnej Grecji kobieta miała ograniczone prawa, również w rodzinie[46], zaś myśl grecką rozwinęli Rzymianie — kluczową rolę w rodzinie odgrywał ojciec — *pater familias*. Jednocześnie, chociaż ojciec miał prawie całkowitą władzę, obowiązkowy był zwyczaj zasięgania przez niego rady w przypadku chęci podejmowania jakiegokolwiek działania. W takiej sytuacji ojciec zwoływał „rodzinne consilium", na którym konsultował się z matką lub siostrą[47]. W niemieckiej literaturze wieków średnich dialogi między kobietami znaleźć można we wszystkich tradycyjnych gatunkach literackich: jako „samodzielną" formę w pieśniach (pieśni Neidharta) i w literaturze moralno-dydaktycznej, a także włączone do większych form literatury dworskiej, jak epos bohaterski, lub mniejszych i obszerniejszych opowiadań[48], co umieszcza rozmowę ukazaną w *Biednym Henryku* w literackim kontekście, nie pozbawiając jej jednocześnie pewnej specyfiki. W czasie rozmowy rodzinnej ukazanej w *Biednym Henryku* dziewczyna używa argumentów z różnych obszarów. Tłumaczy rodzicom, że wraz ze śmiercią Henryka stracą majątek i uznanie oraz że nigdy nie będą już mieli tak dobrego pana, który zrobiłby dla nich tyle, ile robi Henryk (w. 491–498)[49]. Zwracając się do ojca, przypomina również, że życie wieczne jest ważniejsze niż życie doczesne, a w takim przypadku rodzic nie powinien robić ograniczeń (w. 593, 607–611, 625–628)[50]. Dziewczyna w zdecydowany sposób odpowiada na emocjonalne stwierdzenia matki o wielkim bólu, który jej sprawi. Wyjaśnia, że duszę i piękne ciało, które chwalą kobiety i mężczyźni, otrzymała dzięki łasce Boga. Tę łaskę można

---

[45] Por. I. Bennewitz: *„Frauen-Gespräche". Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelalterlichen Literatur*, w: „Das Mittelalter", 1 (1996), 2, s. 13.

[46] Por. R. Kamprowski: *Miejsce i rola kobiety w rodzinie na przestrzeni wieków. Od Antyku po I wojnę światową. Zarys problematyki*, w: „Refleksje", 4 (2011), s. 34; S. Stabryła: *Zarys kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 2007, s. 76.

[47] Por. R. Kamprowski, op. cit., s. 33–41; M. Crawford: *Rzym w okresie Republiki*, tłum. J. Rohoziński, Warszawa 2004, s. 34–35.

[48] Por. I. Bennewitz, op. cit., s. 13.

[49] Por. Hartmann von Aue, op. cit., s. 41.

[50] Por. ibidem, s. 49–51.

przypisać poza Bogiem także obojgu rodzicom, wobec czego dziewczyna pragnie pozostać posłuszna ich nakazom. Dziewczyna prosi matkę, której zawdzięcza duszę i ciało o zgodę, aby nie oddawać ich diabłu, lecz ofiarować się Bogu. Dotychczas nie skusiły jej doczesne uciechy, które prowadziłyby do piekła. Chciałaby oddać się Bogu czysta. Obawia się, że jeśli stałaby się starsza, nie dałaby rady oprzeć się pokusom świata, tak jak nie udało się to wielu innym, w wyniku czego nie byłaby przyjęta przez Boga (w. 680–702, 708–715)[51]. Niewątpliwie jest Boskim nakazem, aby dziewczyna była podległa rodzicom, ponieważ zawdzięcza im życie, co przyjmuje bez najmniejszego oporu. Jednak nie chce wystąpić wbrew wierności samej sobie (w. 826–831)[52]. Wymowa tego passusu wypływać może zarówno z religijnego wydźwięku tekstu, jak też wiązać się z tym, że niezaprzeczalnie z upływem lat władza ojcowska ulegała stopniowemu osłabieniu, a kobieta zaczynała mieć coraz większy, chociaż cały czas skromy, wpływ na zarządzanie gospodarstwem domowym i wychowaniem dzieci[53]. Dziewczyna w *Biednym Henryku* argumentuje także, że jeśli jeszcze dwa lub trzy lata zostanie u rodziców bez męża, to jej pan prawdopodobnie umrze, zaś rodzina popadnie wówczas w tak wielką biedę, że rodzice, nie będąc w stanie dać jej odpowiedniego posagu, widząc w jakiej nędzy musi żyć, woleliby, aby raczej umarła (w. 757–765)[54]. Słowa dziewczyny wskazują na pewien stopień zależności kobiety od mężczyzny, w końcu tradycja judeochrześcijańska traktowała kobietę jako własność mężczyzny — najpierw ojca, a potem męża[55].

W działaniu dziewczyny można także dostrzec wyraz nieuświadomionej miłości, chociaż dziewczyna pragnie czegoś innego — poprzez swoją ofiarę chce osiągnąć dla siebie życie wieczne. Brakuje jednak w tekście psychologicznego przejścia, rozwoju od dziecięco-ufnej „narzeczonej" chorego pana Henryka do gotowej na śmierć duszy, która dąży do Boga. Takie przejście mogłoby uczynić zrozumiałym cud wewnętrznej przemiany. Nie jest to związane z brakiem zainteresowania pisarza psychiką dziewczyny, lecz z faktem, że średniowieczne pisarstwo w ogóle — mimo ukazywania sytuacji duchowych — w niewielkim stopniu dąży do opartego na analizie przedstawienia duchowych rozwojów, czego przykład stanowić mogą Parsifal lub Gregorius[56]. Zachowanie dziewczyny w utworze Hartmanna wskazuje na jej pełne zdecydowanie i brak jakiegokolwiek wahania. Henrykowi mówi, że jest

---

[51] Por. ibidem, s. 53–57.
[52] Por. ibidem, s. 65.
[53] Por. R. Kamprowski, op. cit., s. 35; S. Stabryła, op. cit., s. 174.
[54] Por. Hartmann von Aue, op. cit., s. 61.
[55] Por. R. Kamprowski, op. cit., 35.
[56] Por. H. de Boor, op. cit., s. 123.

gotowa ponieść ofiarę i że jego życie jest więcej warte niż jej[57]. Lekarzowi natomiast tłumaczy, co interesujące, że jest silną niewiastą[58].

Gotowość poświęcenia się dziewczyny została podwójnie nagrodzona: w życiu doczesnym poprzez przekraczające porządek społeczny małżeństwo z Henrykiem oraz pobłogosławienie tego związku przez Boga. *Biedny Henryk* uznawany bywa za najpopularniejszy i jednocześnie najmniej zrozumiały utwór autora. Jeden z dylematów interpretacyjnych polega na tym, że poeta podporządkowuje cud gotowości poświęcenia dziewczyny i cudownego wyzdrowienia historii rodu z niestosownym małżeństwem szlachetnie urodzonego mężczyzny i wolnej chłopki[59]. Trudno zgodzić się z przekonaniem, że wszystkie małżeństwa były aranżowane przez ojców albo władców. Niewątpliwie zdarzały się małżeństwa będące wynikiem świadomego wyboru dokonanego przez mężczyznę albo kobietę, co dotyczyło zasadniczo osób poniżej pewnej uprzywilejowanej warstwy społecznej[60], zaś utwór Hartmanna stanowić mógł rodzaj usprawiedliwienia dla postępowania znanych mu osób. Wymowę tekstu potęguje fakt, że Henryk po chorobie i cudzie uzdrowienia wrócił do swojego starego życia[61], jeszcze bogatszy w dobra i zaszczyty[62], nie zapominając, aby myśleć o Bogu jako ofiarodawcy, i pragnąc zachować to, co stało się ponownie jego udziałem. Swój nowy stosunek do Boga i świata manifestuje poprzez małżeństwo z córką dzierżawcy, której zawdzięcza *êre* i *lîp*, czyli honor i życie. Należy pamiętać o znaczeniu takiej decyzji w ściśle uregulowanym stanowym porządku średniowiecza. Bóg jednakże potwierdza tę decyzję, obdarzając oboje długim, szczęśliwym życiem, a po śmierci — także życiem w wiecznym królestwie. Henryk wpisuje się — co podkreśla Wapnewski — w szereg bohaterów Hartmanna, którzy po błędzie, zaślepieniu, grzechu, wracają do właściwego życia[63]. Uzdrowienie ciała i duszy Henryk zawdzięcza gotowości dziewczyny na poświęcenie oraz cudowi Boga. De Boor pyta, czy jest to bajkowe zakończenie, i odpowiada, że to coś więcej. Pojawiła się cudowność, będąca jednak wynikiem

---

[57] Por. Hartmann von Aue, op. cit., s. 73.

[58] Por. ibidem, s. 87.

[59] Por. K. Ruh: *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*, t. 1: *Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue*, Berlin 1967, s. 109.

[60] Por. R. Kamprowski, op. cit., s. 37; S. Mc Sheffrey: *Marriage, sex and civil culture in late medieval London*, Pensylvania 2006, s. 78.

[61] Zaznaczyć należy, że kobiety i mężczyźni rozdzielali się, kiedy jedno z nich zapadało na chorobę; rycerze i kobiety byli wyganiani z zamku. Por. *Der arme Heinrich…*, op. cit., s. 165.

[62] Chorzy na trąd nie mogli dziedziczyć (przynajmniej lenna), składać przysięgi ani jej przyjmować — byli poza świeckim prawem. Por. *Der arme Heinrich…*, op. cit., s. 163.

[63] Por. P. Wapnewski, op. cit., s. 59.

autonomicznej moralnej decyzji dwojga ludzi, z których jedno chciało zrobić to, co dla „świata" musiało być niezrozumiałe: poświęcić swoje życie dla drugiego[64].

3. *Legenda o św. Aleksym*

Historia św. Aleksego[65], który brud i ubóstwo przedkłada nad życie, który dla Chrystusa — jak mówi Krzyżanowski — podeptał miłość młodej żony i rodziców; opowieść, w której ascetyzm staje się nieludzki i przechodzi wręcz w okrucieństwo, zyskała poklask w trzynastowiecznej Europie[66]. Wierczyński uważa, że ta historia jest sucha, monotonna, bez wyrazu i schematyczna. Opowiada ona dzieje człowieka, pełne cierpienia i patosu, brakuje w niej natomiast poruszenia lub uczucia. W historii dominuje surowa średniowieczna asceza w ramach konwencjonalnego schematu — uosobienie idei, której symbolem był Aleksy i jego życie. Pisarzowi chodzi jednakże o taką wymowę, a nie o psychologiczną prawdę, ani tym bardziej formę[67]. Podkreślić należy, że Aleksy nosi aureolę świętości nie tylko za cenę własnej rezygnacji, ale także kosztem innych, w wyniku czego jest to legenda okrutna, polecająca ascezę, przed którą wzbraniał się średniowieczny człowiek. Jakubowski przypuszcza, że legenda mogła być tak popularna, ponieważ wzór ten był nieosiągalny[68]. Oznaczał rezygnację z bliskości z drugą osobą i z cielesności.

W średniowieczu dozwolone zachowania seksualne były zhierarchizowane. Na szczycie znajdowało się dziewictwo, dalej czystość we wdowieństwie, ostatecznie zaś czystość w małżeństwie[69], a tak zwane białe małżeństwa, które pojawiały się w średniowiecznej Europie jako realny obyczaj oraz ideał, były przykładem wpływu ówczesnej mentalności ascetycznej[70]. Kościół był przeciwny spontanicznym praktykom tego typu, a prawo kanoniczne

---

[64] Por. H. de Boor, op. cit., s. 126.

[65] Więcej na temat Legendy o św. Aleksym zob. J. Godlewicz-Adamiec: *Die Geschichte vom heiligen Alexius in der deutschen und polnischen Literatur des Mittelalters*, w: L. Kolago et. al. (red.): *Deutsch-polnische Beziehungen in Kultur und Literatur*, t. 2, Warszawa 2010, s. 61–75.

[66] Por. J. Krzyżanowski: *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 114.

[67] Por. S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz: *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, Wrocław/Warszawa/Kraków 1962, s. 67–68.

[68] Por. J.Z. Jakubowski (red.): *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*, Warszawa 1979, s. 47.

[69] Por. J. Le Goff, N. Truong: *Historia ciała w średniowieczu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2006, s. 36.

[70] Por. D. Jabłoński, L. Ostasz: *Zarys wiedzy o rodzinie, małżeństwie, kohabitacji i konkubinacie. Perspektywa antropologii kulturowej i ogólnej*, Olsztyn 2001, s. 100.

wymagało, żeby, za zgodą biskupa, małżonkowie składający przysięgę czystości wstępowali do zakonu. Do polskiego prawa kościelnego to uregulowanie zostało wprowadzone już w 1279 roku[71].

Ślady dążenia do czystości w powiązaniu z ideałami ascetycznymi widoczne są w legendzie o św. Aleksym. Polska wersja legendy ma najściślejsze powiązania z nieliczną grupą tekstów, gdzie Aleksy daje list swojej narzeczonej, określanej jako grupa „narzeczeńska" lub „romantyczna". Ta oszczędna w liczbie pisemnych przekazów grupa tekstów jest — w odróżnieniu od źródłowo bogatszej grupy „kościelnej", w której list otrzymuje papież, czasami cesarz lub ojciec — swobodniejsza w opowiadaniu, mniej schematyczna, a także prawdziwsza psychologicznie i bardziej ludzka[72]. Charakterystyczne jest dla niej odmienne ujęcie sceny z listem, który z rąk zmarłego wyjmuje nie papież, nie cesarz, nie ojciec, lecz właśnie narzeczona[73]. Wyjaśnienie, dlaczego jedynie żonie udaje się odebrać pismo z rąk Aleksego, może pochodzić według Michałowskiej od polskiego pisarza. Jest to uwaga, która dotyczy czystości Aleksego i Familjany. Nawiązuje ona do sceny pożegnania w czasie nocy poślubnej, a scena ta obejmuje małżeński wątek historii[74]. W polskiej wersji zawarty jest opis, iż nikomu — ani cesarzowi ani papieżowi, ani księżom, ani rodzicom, ani też nikomu innemu z obecnych, nie udało się wziąć listu i dopiero narzeczona wyjęła go bez przeszkód z ręki zmarłego. Na uwagę zasługuje fakt, iż scena wyjęcia z ręki listu opisana jest w niemieckiej legendzie prawie tymi samymi słowami[75]. W polskiej legendzie zawarty jest nie tylko opis sceny z listem, ale także nocy poślubnej Aleksego i Familjany[76], według którego po uczcie weselnej Aleksy rozmawia z narzeczoną, oddaje jej pierścień i prosi, aby zwróciła mu go w królestwie niebieskim, co odnieść można do koncepcji małżeństwa, którą wyraził Augustyn (I, 11). Według niego związek małżeński między tymi, którzy zdecydowali się żyć bez zmysłowych rozkoszy, nie ulegał zniszczeniu, lecz był jeszcze silniejszy, a układ wzmacniany był nie przez przyjemność, lecz przez dobrowolne uczucia[77]. W staropolskiej legendzie

---

[71] Por. A. Krawiec: *Seksualność w średniowiecznej Polsce*, Poznań 2000, s. 212–213.

[72] Por. S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz, op. cit., s. 61–62.

[73] Por. ibidem, s. 34.

[74] Por. T. Michałowska: *Średniowiecze*, Warszawa 2000, s. 494.

[75] S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz, op. cit., s. 59–60.

[76] Por. *Legenda o św. Aleksym*, w: A. Brückner: *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Kraków 1923, s. 28; *Legenda o św. Aleksym*, w: S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz: *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, Wrocław/Warszawa/Kraków 1962, s. 199.

[77] Por. Augustyn: *Małżeństwo i pożądliwość (De nuptiis et concupiscentia)*, tłum. K. Kościelniak, w: A. Eckmann (red.): *Pisma Świętego Augustyna o małżeństwie i dziewictwie. Przekład i komentarz*, Lublin 2003, s. 361.

o św. Aleksym możliwe jest wzmocnienie relacji, co podkreśla scena rozmowy w czasie nocy poślubnej, którą charakteryzują tak zwane *monita*, czyli rady i nauki, udzielane przez Aleksego narzeczonej przed jego ucieczką, a także zwrot pierścienia — symbol zachowania czystości[78]. O ile w kanonicznej wersji legendy, a także w wersjach od niej pochodzących, Aleksy w czasie weselnego posiłku lub w małżeńskiej komnacie daje swojej narzeczonej pierścień i obwieszcza natychmiastowy wyjazd, to w polskiej redakcji dochodzi do długiej rozmowy między małżonkami w sypialni, w czasie której posłuszna Famijana próbuje zrozumieć intencje męża, a także obiecuje mu wierność i zachowanie cielesnej czystości. Aczkolwiek z późniejszych uwag można wywnioskować, że opuszczona kobieta była zrozpaczona[79], to niewątpliwie jednak dzięki scenie rozmowy między małżonkami, próbie wyjaśnienia sytuacji przez Aleksego i zrozumienia jej przez Familjanę, historia nabiera bardziej ludzkich cech. Polski wariant wykazuje różnice w porównaniu z wersją kanoniczną, dzięki temu, że autor wzbogacił psychologiczne przedstawienie osób i wprowadził nowe elementy cudowności, takie jak samoistne bicie dzwonów lub wyjęcie listu z życiorysem Aleksego z ręki zmarłego, oraz rozpoznanie przez niewiastę w żebraku jej małżonka[80].

Stwierdzić można, że *Legenda o św. Aleksym* ukazuje sytuację, w której mężczyzna podejmuje decyzję dotyczącą poświęcenia Familjany, jednak polska wersja historii różni się od kanonicznej wprowadzeniem rozmowy między małżonkami, podczas której kobieta poznaje zamiary swojego męża. Nie ma ona możliwości zdecydowania o losie swoim i małżonka, jednak jej ofiara, która opierać się może na zrozumieniu intencji małżonka, zostaje wyróżniona dzięki scenie z listem. Historia w niektórych zachowanych redakcjach ukazuje wzorzec kobiety, która jako dobra żona nie sprzeciwia się decyzjom męża, ale podejmuje próbę towarzyszenia mu w ascezie, dzięki czemu nie jest jedynie biernym przedmiotem działań mężczyzn.

4. Podsumowanie i wnioski

W dwóch utworach wieków średnich — *Biednym Henryku* Hartmanna von Aue i *Legendzie o św. Aleksym* — ukazane zostało poświęcenie młodych żon (w przypadku dziewczyny historia prowadzi do małżeństwa). Kwestia, czy u dziewczyny w *Biednym Henryku* miłość do człowieka i miłość

[78] Por. S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz, op. cit., s. 49–50.

[79] Por. T. Michałowska, op. cit., s. 495.

[80] Por. J. Kotarska, E. Kotarski: *Słownik literatury polskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, Gdańsk 2002, s. 172.

do Boga skrycie się nie łączą, pozostaje otwarta, spowita tajemnicą, której nie należy odsłaniać[81]. Jednak — niezależnie od motywacji — samodzielnie podjęta decyzja dziewczyny niewątpliwie zmieniła jej własne życie i życie Henryka. Choć tytuł utworu wskazywać może na to, iż centralną postacią jest Henryk, a dziewczyna pozostaje anonimowa — w utworze ani razu nie pojawia się jej imię — to jej decyzja i podjęte przez nią działanie zmieniają losy postaci. Dziewczyna sama decyduje się ponieść ofiarę i dzięki temu spotyka ją nagroda. W *Legendzie o św. Aleksym* młoda żona ponosi dla męża ofiarę, jednak decyzja zostaje podjęta przez mężczyznę. W polskiej wersji legendy kobieta staje się jednak duchową towarzyszką, a jej postawa zostaje wyróżniona. Nagroda za poniesioną ofiarę zbliża obie historie do mitu o Alkestis. Obie kobiety ze średniowiecznych tekstów są gotowe ponieść dobrowolną ofiarę dla mężczyzny, chociaż w różnych sytuacjach i na różnych etapach ich małżeństw. O ile w przypadku Alkestis ofiara nie jest ani początkiem, ani końcem małżeństwa, lecz niejako początkiem relacji w innym wymiarze (po zdarzeniu, które jest niejako testem na żonę) to dziewczyna w *Biednym Henryku* dzięki swojemu poświęceniu zostaje żoną Henryka, a ofiara Familjany wiąże się z zakończeniem ziemskiego małżeństwa. W obu historiach istotnym aspektem jest kwestia decyzji podjętej przez kobietę (w obu przypadkach uwidocznione jest to dzięki rozmowie: z rodzicami, jak w przypadku dziewczyny u Hartmanna lub z mężem, jak pokazuje historia Familjany), która nie jest bierna i pozbawiona własnych poglądów.

Bibliografia

- Augustyn: *Małżeństwo i pożądliwość (De nuptiis et concupiscentia)*, ks. I, tłum. K. Kościelniak, w: A. Eckmann (red.): *Pisma Świętego Augustyna o małżeństwie i dziewictwie. Przekład i komentarz*, Lublin 2003, s. 343–390.
- Bednarek, Bogusław: *Epos europejski*, Wrocław 2001.
- Bennewitz, Ingrid: *„Frauen-Gespräche". Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelalterlichen Literatur*, w: „Das Mittelalter", 1 (1996), 2, s. 11–26.
- Boor, Helmut de: *Nachwort*, w: Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich*. Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung, red. H. de Boor, Frankfurt am Main/Hamburg 1963.
- Crawford, Michael: *Rzym w okresie Republiki*, tłum. J. Rohoziński, Warszawa 2004.
- *Der arme Heinrich von Hartmann von Aue der Straßburgischen und Vatikanischen Handschrift*, red. J. & W. Grimm, Berlin 1815.
- Eurypides: *Tragedie*, t. 1, tłum. J. Łanowski, Warszawa 2006.

[81] Por. H. de Boor, op. cit., s. 123–124.

– Fili, Kalliniki: *Der lidlose Blick oder das Geheimnis der Faszination. Eine hermeneutische Annäherung an Heiner Müller „Bildbeschreibung"*, Dissertation, Humboldt-Universität zu Berlin 2009.
– Gajda, Zdzisław: *Do historii medycyny wprowadzenie*, Kraków 2011.
– Godlewicz-Adamiec, Joanna: *Die Geschichte vom heiligen Alexius in der deutschen und polnischen Literatur des Mittelalters*, w: L. Kolago et. al. (red.): *Deutsch-polnische Beziehungen in Kultur und Literatur*, t. 2, Warszawa 2010, s. 61–75.
– Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich*. Mittelhochdeutscher Text und Übersetzung, red. H. de Boor, Frankfurt am Main/Hamburg 1963.
– Hildegard von Bingen: *Briefe der heiligen Hildegard*, cz. 2, red. L. Clarus, Regensburg 1854.
– Horn, Christian: *Remythisierung und Entmythisierung der klassischen Moderne*, Karlsruhe 2008.
– Jabłoński, Daniel; Ostasz, Lech: *Zarys wiedzy o rodzinie, małżeństwie, kohabitacji i konkubinacie. Perspektywa antropologii kulturowej i ogólnej*, Olsztyn 2001.
– Jakubowski, Jan Zygmunt (red.): *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu*, Warszawa 1979.
– Kamprowski, Rafał: *Miejsce i rola kobiety w rodzinie na przestrzeni wieków. Od Antyku po I wojnę światową. Zarys problematyki*, w: „Refleksje", 4 (2011), s. 33–41.
– Klapisch-Zuber, Christiane: *Kobieta i rodzina*, w: J. Le Goff (red.): *Człowiek średniowiecza*, tłum. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa/Gdańsk 1996, s. 353–387.
– Kopaliński, Władysław: *Leksykon wątków miłosnych*, Warszawa 2003.
– Kotarska Jadwiga; Kotarski, Edmund: *Słownik literatury polskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, Gdańsk 2002.
– Krawiec, Adam: *Seksualność w średniowiecznej Polsce*, Poznań 2000.
– Krzyżanowski, Julian: *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962.
– *Legenda o św. Aleksym*, w: A. Brückner: *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Kraków 1923.
– *Legenda o św. Aleksym*, w: S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz: *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*. Wrocław/Warszawa/Kraków 1962.
– Le Goff, Jacques: *Świat średniowiecznej wyobraźni*, tłum. M. Radożycka-Paoletti, Warszawa 1997.
– Le Goff, Jacques; Truong, Nicolas: *Historia ciała w średniowieczu*, tłum. I. Kania, Warszawa 2006.
– Mayer, Johannes G.: *Tajemnice sztuki medycznej średniowiecznych zakonnic*, tłum. U. Poprawska, Kraków 2010.
– Mc Sheffrey, Shannon: *Marriage, sex and civil culture in late medieval London*, Pensylvania 2006.
– Michałowska, Teresa: *Średniowiecze*, Warszawa 2000.
– Mussgnug, Dorothée: *Nothelfer der Haut in der christlichen Ikonographie*, w: E.G. Jung (red.): *Kleine Kulturgeschichte der Haut*, Steinkopf/Darmstadt 2007, s. 25–31.
– Pernoud, Régine: *Kobieta w czasach katedr*, tłum. I. Badowska, Warszawa 1990.
– Pernoud, Régine: *Kobieta w czasach wypraw krzyżowych*, tłum. I. Badowska, Gdańsk 1995.
– Petry-Mroczkowska, Joanna: *Hildegarda z Bingen*, Kraków 2013.
– Roux, Jean-Paul: *Krew, mity, symbole, rzeczywistość*, tłum. M. Perek, Kraków 1994.
– Ruh, Kurt: *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*, t. 1: *Von den Anfängen bis zu Hartmann von Aue*, Berlin 1967.
– Schnell, Rüdiger: *Einleitung*, w: idem (red.): *Konversationskultur in der Vormoderne. Geschlechter im geselligen Gespräch*, Köln/Weimar/Wien 2008, s. 1–30.

– Schraut, Elisabeth; Opitz, Claudia: *Frauen und Kunst im Mittelalter*, Ludwigshafen am Rhein 1984.
– Stabryła, Stanisław: *Zarys kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 2007.
– Szyrocki, Marian: *Die deutschsprachige Literatur von ihren Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Warszawa 1986.
– Vauchez, André: *Duchowość średniowiecza*, tłum. H. Zaremska, Gdańsk 1996.
– Wapnewski, Peter: *Deutsche Literatur des Mittelalters. Ein Abriß von den Anfängen bis zum Ende der Blütezeit*, Göttingen 1960.
– Wiater, Elżbieta: *Hildegarda z Bingen. Mistyczka z charakterem*, Kraków 2012.
– Wierczyński, Stefan; Kuraszkiewicz, Władysław: *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, Wrocław/Warszawa/Kraków 1962.
– Willer, Stefan: *Alkestis — das (Selbst-)Opfer der Literatur*, w: S. Weigel (red.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern*, München 2007, s. 41–43.
– Ziemiński, Ireneusz: *Orfeusz i Alkestis: dwa sposoby usprawiedliwienia śmierci*, w: „Sztuka i filozofia", 20 (2001), s. 21–41.

Tomasz Szybisty

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Instytut Neofilologii

Odczarowanie złośnicy. Kilka uwag o literackich kreacjach Agnes Dürer w kontekście recepcji listu Willibalda Pirckheimera do Johanna Tscherte[1]

Demythologizing the Shrew. Some Remarks on the Literary Depictions of Agnes Dürer in the Context of the Reception of Willibald Pirckheimer's Letter to Johann Tscherte

The article discusses in general terms the development of the literary portrayal of Agnes Dürer in the context of the reception of Willibald Pirckheimer's letter written in 1530 to Johann Tscherte. That intensely emotional document, reprinted in excerpts by Joachim von Sandrart in 1675 in a widely-read collection of artists' biographies, resulted in the creation of the myth of Agnes as a Xanthippe; the legend, although ultimately challenged by Moritz Thausing in the second half of the nineteenth century, was enduring enough to be echoed in the twentieth century literature. In fiction, however, the image of Agnes becomes more nuanced much earlier — Tieck's work (1798) was followed by Leopold Schefer (1828), who in fact pioneered a more positive approach to Agnes, which culminated in the novels of Erich Galdiner (1952) and Ulrike Halbe-Bauer (1996).

Keywords: Agnes Dürer, Albrecht Dürer, Willibald Pirckheimer, fiction

Słowa kluczowe: Agnes Dürer, Albrecht Dürer, Willibald Pirckheimer, literatura piękna

W połowie wieku XVIII odkryto w jednym z domów w Norymberdze, będącym niegdyś własnością Felicitas Pirckheimer i jej męża, Hansa Imhoffa, szafkę wbudowaną w ściany prywatnej kaplicy. W skrytce znajdowały się dokumenty należące do Willibalda Pirckheimera, ojca Felicitas, słynnego

[1] Zagadnienie literackiego wizerunku Agnes Dürer nie doczekało się dotychczas wyczerpującego omówienia. Rozwój mitu złej Agnes i próby jego weryfikacji szeroko zaprezentowała, głównie w odwołaniu historiografii i publicystyki, Corine Schleif w artykule: *„Das pos Weyb" Agnes Frey Dürer. Geschichte ihrer Verleumdung und Versuche der Ehrenrettung*, w: „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg", 86 (1999), s. 47–80 (tu obfita bibliografia przedmiotu); z prac literaturoznawczych warto zwrócić uwagę zwłaszcza na spostrzeżenia Volkera Pirsicha w studium *Die Dürer-Rezeption in der Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts*, w: „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg", 70 (1983), s. 312–314.

norymberskiego patrycjusza i humanisty. Była wśród nich również adresowana doń korespondencja oraz konspekt listu z 1530 roku (datowany obecnie najwcześniej na połowę listopada) do architekta Johanna Tscherte w Wiedniu. Pirckheimer daje się w nim poznać m.in. jako bardzo krytyczny i zgorzkniały obserwator sytuacji politycznej. Powodem korespondencji nie jest jednak wymiana uwag o bieżących wydarzeniach, lecz kwestia pozyskania od Hartmanna von Liechtenstein szczególnie cennych poroży jeleni. Pośrednikiem w tym przedsięwzięciu był właśnie Tscherte. Autor listu wspomina również o okazałym egzemplarzu znajdującym się niegdyś w posiadaniu swego zmarłego przyjaciela — Albrechta Dürera. Niestety, żona artysty wyzbyła się po jego śmierci potajemnie i za śmiesznie niską cenę wielu pięknych przedmiotów, w tym i jeleniego poroża, które Pirckheimer tak bardzo chciał pozyskać do swojej kolekcji. To jednak jeden z lżejszych zarzutów, jakie autor listu formułuje pod adresem Agnes Dürer. Ta zła kobieta („pos weyb"), chciwa i nad miarę pobożna, miała być przyczyną przedwczesnego zgonu malarza, którego rzekomo zmuszała do pracy ponad siły[2]. Już w drugiej połowie XIX wieku Moritz Thausing zwrócił uwagę, że napisany tuż przed śmiercią list cierpiącego na podagrę Pirckheimera jest dokumentem niezwykle emocjonalnym, więcej mówiącym o humorach kipiącego żółcią humanisty niż o samej Agnes[3]. Taka interpretacja jest tym prawdopodobniejsza, że o negatywnych cechach Dürerowej nie zająknął się Johann Neudörfer w pierwszej biografii artysty z 1547 roku, a Carel van Mander o żonie malarza nawet nie wspomniał; legenda „złej Agnes", jak udowadnia Corine Schleif, zaczęła się kształtować dopiero na początku XVII stulecia[4]. Celem niniejszego artykułu, będącego przyczynkiem do badań nad biografistyką dürerowską, jest omówienie trwałości — ale i postępującej relatywizacji i ostatecznej dekonstrukcji — owej legendy w literaturze pięknej.

---

[2] Por. H. Scheible (red.): *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, t. 7, München 2009, s. 431–440; list Pirckheimera w kontekście Agnes Dürer omawia C. Schleif w artykułach *„Das pos Weyb"…*, s. 54–55, 61–62; *Agnes Frey Dürer, verpackt in Bildern und vereinnahmt in Geschichten*, w: N. Bennewitz, G. Franger (red.): *Am Anfang war Sigena. Ein Nürnberger Frauengeschichtsbuch*, Cadolzburg 1999, s. 73–75; *Albrecht Dürer between Agnes Frey and Willibald Pirckheimer*, w: L. Silver, J.C. Smith (red.): *The Essential Dürer*, Philadelphia 2010, s. 185–205.

[3] Por. M. Thausing: *Dürer's Hausfrau. Ein kritischer Beitrag zur Biographie des Künstlers*, w: „Zeitschrift für bildende Kunst", 4 (1869), s. 34–35, 81–86; ustalenia powtórzył w: idem: *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876, s. 118–127; por. C. Schleif: *„Das pos Weyb"…*, s. 70.

[4] Por. C. Schleif: *„Das pos Weyb"…*, s. 56. Thausing był zdania, że mit złej Agnes został wywołany wyłącznie przez list Pirckheimera, znany w Norymberdze z brulionu i kopii przechowywanych w zbiorach prywatnych, zob. M. Thausing: *Dürer's Hausfrau…*, s. 34–35.

Nie wiadomo, czy list Pirckheimera został kiedykolwiek wysłany. Wielką zagadką pozostaje również, w jaki sposób treść korespondencji poznał Joachim von Sandrart, który w *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* [*Niemiecka akademia szlachetnych sztuk architektonicznych, rzeźbiarskich i malarskich*][5] z 1675 roku nie tylko przedrukował jej duży fragment (podając zresztą błędne nazwiska autora i adresata listu), ale też powtórzył w biografii Dürera zjadliwe opinie o żonie malarza[6]. Długotrwała popularność publikacji Sandrarta spowodowała z kolei, co zauważał już Thausing[7], że odium chciwej ksantypy przylgnęło do Agnes na długo, stając się punktem odniesienia również dla jej wizerunków w literaturze pięknej.

Pierwszym była szablonowa kreacja Georga Wolfganga Knorra *w Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino* [*Historyczna rozrywka artystów czyli rozmowy w krainie umarłych między dwoma znanymi na całym świecie artystami Albrechtem Dürerem i Rafaelem z Urbino*] z roku 1738[8]. Autor posłużył się tu popularnym na przełomie XVII i XVIII wieku gatunkiem, jakim były rozmowy zmarłych (zwane w polskiej tradycji również dialogami elizejskimi[9]). Utwory tego rodzaju pozwalały aranżować dyskusje pomiędzy osobami, które za życia dzielił nierzadko znaczny dystans geograficzny lub historyczny, i miały najczęściej funkcję dydaktyczną lub moralizatorską. Tak jest właśnie u Knorra, który, poza rozważaniami o kilku zagadnieniach natury artystycznej, prezentuje czytelnikowi również biografie Rafaela i Dürera. Opiera się w nich na Sandrarcie, powtarzając litanię przywar Agnes, z którą małżeństwo miało być dla norymberskiego malarza „najbardziej fatalnym z ciosów, jakie go spotkały”[10]. Tak jak w *Teutsche Akademie*, Dürerowa u Knorra tylko raz okazuje skruchę. Dzieje się to w sytuacji, gdy strapiony domową udręką Albrecht opuszcza rodzinne miasto i udaje się do Niderlandów, nie informując Agnes o celu podróży. Ta zaś, by go odzyskać, obiecuje poprawę

---

[5] Tytuły utworów i cytaty w tłumaczeniu autora niniejszego artykułu.

[6] Por. J. von Sandrart: *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg/Franckfurt 1675, s. 229, 225, http://ta.sandrart.net/ (dostęp: 10.12.2016).

[7] Zob. M. Thausing: *Dürer's Hausfrau…*, s. 34–35; idem: *Dürer…*, s. 123–124; por. C. Schleif: *„Das pos Weyb”…*, s. 56–57.

[8] Por. G.W. Knorr: *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino (Nürnberg 1738)*, wstęp i red. H.C. Hoenes, w: „Fontes”, 81 (2004), http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752 (dostęp: 10.12.2016).

[9] Por. M. Urbańska: *Zmarli mówią — dialogi elizejskie, najwybitniejsi twórcy i ich utwory*, w: „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”, 7 (2005), s. 193–214.

[10] Ibidem, s. 17.

wtajemniczonemu w sprawę Pirckheimerowi, który na powrót sprowadza malarza do Norymbergi. Dobre chęci nie wystarczają jednak na długo i niebawem relacje między Dürerem a jego żoną wracają na utarte tory. Agnes funkcjonuje zatem w dialogu Knorra jako kontrapunkt dla swego męża, który na tym tle może zajaśnieć jako wzorzec moralny.

To kontrastywne zestawienie z upodobaniem powtarzano i rozwijano w historiografii wieku XVIII, a zwłaszcza początku XIX, gdy — w klimacie romantycznego kultu sztuki, szczególnie narodowej — dokonano swoistej „kanonizacji" norymberskiego mistrza, bardziej zwracając uwagę na domniemane cechy jego charakteru niż dorobek artystyczny. Procesy te wpłynęły na utrwalenie i rozpowszechnienie mitu złej Agnes, który odnaleźć można wówczas choćby u Wilhelma Heinricha Wackenrodera czy w biografii Dürera pióra Adama Weisego, a nawet — jak pokazała Schleif — jeszcze w niektórych dwudziestowiecznych publikacjach naukowych i publicystycznych[11]. Ma on oczywiście również liczne odsłony w literaturze pięknej, co — główne w odniesieniu do utworów z początku XIX wieku — omówił z kolei Volker Pirsich. Badacz przeanalizował wizerunek Agnes w *Franz Sternbalds Wanderungen* [*Wędrówki Franza Sternbalda*], dochodząc do wniosku, że jest on zróżnicowany jedynie pozornie[12], odnotował też dramat Augusta Franza Wenzela Griesela z 1820 roku, gdzie Dürerowa została przedstawiona jako kobieta swarliwa i fałszywa, przed ślubem kusząca subtelnością, później zaś odsłaniająca swą podłą naturę — nie dziwi więc, że dłuższa nieobecność Agnes, która wyjeżdża do Szwabii, jest tu dla artysty utęsknionym czasem „słodkiego spokoju"[13]. Nad małżeńską niedolą norymberskiego mistrza ubolewał także Johann Christoph Jakob Wilder w wierszu z 1828 roku, napisanym z okazji położenia kamienia węgielnego pod pomnik Dürera w Norymberdze[14]. Z kolei w powstałej w tym samym czasie komedii *Albrecht Dürer in Venedig* [*Albrecht Dürer w Wenecji*] Eduarda von Schenka „rys dumy i złego humoru" zniekształca resztki urody Agnes, na co znów zwrócił uwagę Pirsich[15]. Stypizowany wizerunek Dürerowej jako kobiety zachłannej, a przy tym nieznającej się na sztuce i uprzykrzającej życie genialnemu mężowi, odnaleźć można też

---

[11] Por. C. Schleif: *„Das pos Weyb"…*, s. 58–65, 72–79.

[12] Por. V. Pirsich, op. cit., s. 312–313.

[13] G.W. Knorr, op. cit., s. 63. Zob. A.F.W. Griesel: *Albrecht Dürer. Dramatische Skizze*, Prag 1820, s. 63–64; por. V. Pirsich, op. cit., s. 313.

[14] Por. J.C.J. Wilder: *Lieder und Bilder aus Albrecht Dürers Leben. Zur Feier der Grundsteinlegung des Denkmals für Albrecht Dürer am 7. April 1828*, Nürnberg 1828, s. 15–16; strofy odnoszące się do Agnes przytacza i komentuje C. Schleif: *„Das pos Weyb"…*, s. 65–67.

[15] Zob. E. von Schenk: *Albrecht Dürer in Venedig*, w: *Taschenbuch für Damen. Auf das Jahr 1829*, Stuttgart/Tübingen 1829, s. 17. Por. V. Pirsich, op. cit., s. 313.

w sztuce Caroline Leonhardt-Lyser (Pierson) *Meister Albrecht Dürer* z 1840 roku[16]. Również w niektórych późniejszych utworach Agnes nie cieszyła się dobrą sławą. W opowiadaniu Ottona von Golmena (właśc. Julius Wilhelm Otto Richter) z końca wieku XIX[17] Pirckheimer przekonywał przyjaciela do podróży do Italii, argumentując, że jedynie z dala od uciążliwej żony w pełni będzie mógł rozkwitnąć jego talent[18]. Repertuar negatywnych cech, które przypisał Agnes norymberski humanista, powtórzył Paul Frischauer w powieści *Dürer. Roman der deutschen Renaissance* [*Dürer. Powieść z czasów niemieckiego renesansu*] z 1925 roku. Bohaterka, pobożna i nieznośnie oszczędna, a przy tym będąca „wiernym obrazem swojej matki", pojawia się na kartach utworu jedynie epizodycznie. Po raz pierwszy, gdy ubrana „w pedantycznie czysty strój ze złego materiału" oczekuje męża na ławce przed domem. Albrecht pała do niej wstrętem, najchętniej „minąłby ją bez słowa i udał się do warsztatu, ale współczucie i obawa przed niekończącymi się wyrzutami" nakazują mu nawiązać z żoną choć krótką rozmowę. Ta jednak przeradza się w kolejną utarczkę słowną, nasuwającą bohaterowi refleksję nad życiem „wypełnionym zgryzotą" i przerażającą myśl o „kościstym objęciu"[19] Agnes. Jakiś czas później malarz podejmuje próbę wyswobodzenia się z dusznych relacji i decyduje się na ucieczkę od złej żony, jednak w ostatniej chwili zawraca sprzed bram miasta, dochodząc do wniosku, że również Agnes jest ofiarą przymusowego małżeństwa, które zostało wynegocjowane przez ich rodziców[20]. Społeczne uwarunkowania związku Dürerów dają więc pisarzowi asumpt do częściowej rehabilitacji bohaterki, przez co jej postać zyskuje przynajmniej najogólniejszą wielowymiarowość.

Frischauer nie był pierwszym, który — nie podając w wątpliwość relacji Pirckheimera — próbował wyjaśnić przyczynę konfliktu czy też niezrozumienia pomiędzy Albrechtem a jego żoną. Prymitywna szablonowość w kreowaniu jej osobowości jako przeciwwagi dla idealnego pod każdym względem mistrza nie mogła być bowiem ani zbyt interesująca na płaszczyźnie psychologicznej, ani na dłuższą metę sprostać oczekiwaniom, jakie stawiano wobec Dürera i jego otoczenia, zwłaszcza w okresie rozwoju i tryumfu niemieckiego nacjonalizmu. Norymberski malarz, który już w pierwszej połowie wieku XIX stał się bohaterem narodowej wyobraźni, również w późniejszym okresie pozostawał postacią-ikoną otaczaną kultem. Uważano

---

[16] Por. C. Leonhardt-Lyser: *Meister Albrecht Dürer*, Nürnberg 1840.

[17] Por. O. von Golmen: *Die Künstlerfahrt nach Welschland*, w: idem: *Albrecht Dürer. Drei Erzählungen aus dem Kunstleben Alt-Nürnbergs*, Leipzig 1897.

[18] Por. ibidem, s. 58–59; motyw zainspirowany niewątpliwie tradycją utrwaloną w *Teutsche Akademie*.

[19] P. Frischauer: *Dürer. Roman der deutschen Renaissance*, Zürich 1925, s. 29, 30, 31.

[20] Por. ibidem, s. 82–83.

go nie tylko za wzorzec moralny czy artystycznego geniusza, którego prace wielbiono jako szczytowe osiągnięcie sztuki niemieckiej, ale i za proroka reformacji oraz wybitnego przedstawiciela kultury mieszczańskiej, idealizując i instrumentalizując w celach polityczno-społecznych jego biografię, cechy charakteru, jak również krąg rodziny i przyjaciół, co ze szczególną wyrazistością ujawniło się w literaturze[21]. Zrozumiałe więc, że w tym kontekście modyfikacjom musiał ulec również sposób patrzenia na Agnes.

Jak się wydaje, literatura piękna wyprzedziła pod tym względem piśmiennictwo historyczne. Przełomowe znaczenie w „ratowaniu czci" Dürerowej Schleif słusznie przypisuje publikacjom Moritza Thausinga z trzeciej ćwierci dziewiętnastego stulecia, zauważając, o czym wspomniano na wstępie, że badacz nie tylko poddał krytycznej analizie list przyjaciela malarza z 1530 roku, ale też wskazał na liczne przekazy źródłowe ukazujące Agnes bynajmniej nie w pejoratywnym świetle[22]. Głosy kwestionujące jej negatywny wizerunek musiały być mocne już w połowie wieku — w monografii Dürera z 1860 roku jest bowiem mowa o „obrońcach" Agnes podających w wątpliwość obiektywizm listu Pirckheimera[23], a pierwszą próbę „ocieplenia" jej wizerunku upatruje Schleif w szkicu Moritza Maximiliana Mayera z roku 1840[24]. Już jednak 12 lat wcześniej Leopold Schefer w utworze *Künstlerehe* [*Małżeństwo artysty*] znacząco zrelatywizował jednostronny wizerunek Dürerowej[25]. Swoistą ramę narracyjną tworzy tu opowieść Pirckheimera, któremu umierający artysta powierza szczególną księgę — pamiętnik swojego małżeństwa. Historia związku rozpoczyna się w roku 1494, gdy Albrecht powraca do Norymbergi po kilkuletniej wędrówce czeladniczej. Piękna Agnes Frey zakochuje się w nim wprawdzie już przy pierwszym spotkaniu, będąc

---

[21] Wśród publikacji traktujących o rozwoju legendy Albrechta Dürera w XIX w. warto wymienić zwłaszcza: *Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum*, katalog wystawy, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, 24.09.–28.11.1971, red. B. Hinz, Berlin 1971, passim; D. Bänsch: *Zum Dürerbild der literarischen Romantik*, w: „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 19 (1974), s. 259–274; V. Pirsich, op. cit., s. 304–333; J. Białostocki: *Dürer and his critics*, Baden-Baden 1986, szczególnie rozdział *The artist's divinity*; R. Wegner: *Dürerkult in der Romantik. Das Mittelalterbild der Nazarener*, w: „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums", 1998, s. 25–27.

[22] Por. C. Schleif: *„Das pos Weyb"…*, s. 69–71. Badaczka odwołuje się tu do wspomnianego już artykułu Thausinga o Agnes i monografii Dürera z 1876 r., błędnie jednak podając r. 1860 jako datę jej pierwodruku (wyjaśnieniem omyłki jest być może fakt, że korzystała ze wznowienia z roku 1926).

[23] Por. A. von Eye: *Leben und Wirken Albrecht Dürer's*, Nördlingen 1860, s. 89, 91.

[24] Por. C. Schleif: *„Das pos Weyb"…*, s. 69.

[25] Por. L. Schefer: *Künstlerehe*, w: *Rosen. Ein Taschenbuch für 1828*, Leipzig 1828, s. 355–493. Zadziwiające, że Volker Pirsich pominął ten utwór w kontekście wizerunku Agnes wykreowanego na początku XIX w.

jednak osobą dumną i hardą, nie może znieść faktu, że ojciec, aranżując związek, nie dał jej prawa do decydowania o własnym losie. Tu tkwi przyczyna jej pozornej obojętności i zawstydzenia podczas pierwszego spotkania z przyszłym małżonkiem, ale i maskowania prawdziwych uczuć po ślubie. Symbolicznym wyrazem jej postawy jest rumieniec, jaki podczas mszy weselnej pojawia się — co znamienne — jedynie na lewym policzku Agnes, natomiast prawa część twarzy, zwrócona ku Albrechtowi, pozostaje blada. Z czasem w małżeństwie Dürerów dochodzi do kumulacji przykrości i zrazu drobnych nieporozumień, z których większość wynika z dumy, a niekiedy i zazdrości bohaterki. „Jej życie było stałym obrażaniem się"[26] — stwierdza autor słowami Pirckheimera. Sytuację odmienia przyjście na świat dziecka, jednak dość szybko Agnes uznaje, że Albrecht rozpieszcza córeczkę i — dla kontrastu — sama demonstracyjnie nie okazuje jej matczynego ciepła. Dopiero gdy dziecię umiera, Agnes pozwala sobie na manifestację skrywanych uczuć, pewna zresztą, że śpiący mąż jej nie widzi. W późniejszym okresie para przeżywa fale kryzysów i emocjonalnej bliskości, a duży wpływ na ich relacje mają też kwestie finansowe. Po powrocie Albrechta z Italii, Agnes bez skrupułów sprzedaje autoportret Rafaela, choć wie, że obraz ma dla jej męża wartość szczególną jako podarunek wyrażający szacunek i przyjaźń Włocha. Z kolei gdy Albrecht otrzymuje zapłatę od cesarza Rudolfa II, która zostaje spożytkowana na zakup domowych sprzętów, bohaterka nie skrywa radości i daje się nawet sportretować jako naga Ewa. Widząc reakcję żony, malarz coraz więcej czasu poświęca na wytężoną pracę. Największą próbą dla obojga jest jednak zmiana, jaka zachodzi w Dürerze pod wpływem kazań Melanchtona. Agnes uważa, że Albrecht daje posłuch protestantom, by móc się z nią rozwieść, a w przypływie złości nazywa go „szatanem". To przepełnia czarę goryczy — malarz opuszcza Norymbergę i udaje się do Niderlandów. Po dłuższym pobycie za granicą powraca jednak do żony, która z czasem przechodzi na stronę reformacji. Równolegle dokonuje się w Agnes przemiana wewnętrzna, w efekcie czego ostatnie lata spędzone z Albrechtem mogą upłynąć we względnej harmonii. Podsumowując dzieje małżeństwa Dürerów, Pirckheimer dochodzi do wniosku, że choć para ta była jak światło i ciemność, to właśnie dzięki trudom małżeństwa norymberski malarz mógł w pełni rozwinąć się jako artysta[27].

W dość nieoczekiwany sposób bohaterka zostaje zatem wykreowana przez Schefera na akuszerkę talentu męża. Późniejsi autorzy nie byli już skłonni przypisać jej aż tak doniosłego znaczenia w życiu mistrza, a podążając drogą wyznaczoną przez badania historyczne (i powiększający się korpus

[26] Ibidem, s. 478.
[27] Por. ibidem, passim.

przekazów źródłowych odnoszących się do Agnes), obsadzali ją zazwyczaj w roli zaradnej gospodyni — sprawnie zarządzającej domem, warsztatem i interesami, lecz nierozumiejącej artystycznych poszukiwań i duchowych rozterek małżonka. We wspomnianym już opowiadaniu Golmena malarz z uporem, acz bez większego przekonania, broni Agnes w rozmowie z Pirckheimerem, przyznając, że żona wprawdzie nie jest dla niego muzą ani partnerem do rozmowy, ale za to w należytym porządku utrzymuje dom[28]. Nadmierna troskliwość Agnes o sprawy materialne, jej opór wobec antyku, nagości w sztuce, a później także reformacji niezwykle doskwierają także melancholijnemu i refleksyjnemu Albrechtowi w trylogii Hermanna Clemensa Kosela z roku 1924[29], stając się nierzadko powodem małżeńskich sprzeczek. Ostatecznie jednak, już na łożu śmierci, spełniony malarz docenia oddanie i stałość charakteru żony, którą nazywa nawet „najlepszą strażniczką"[30] swojej duszy. Z kolei w powojennej powieści Irmengard von Roeder[31] (1957), złożonej z luźno ze sobą powiązanych narracyjnie epizodów z życia Dürera i osób z jego otoczenia, jeden rozdział został w całości poświęcony Agnes[32]. Choć rozpoczyna go jakże wymowna scena liczenia pieniędzy uzyskanych ze sprzedaży prac męża, to bohaterka nie została scharakteryzowana jako osoba chciwa, lecz utalentowana pośredniczka, potrafiąca prowadzić rozmowę handlową nawet z wymagającymi klientami.

W powieści dürerowskiej wieku XX coraz wyraźniej rysują się także próby wyjaśnienia niechęci Pirckheimera do Agnes. Konflikt między żoną a przyjacielem malarza ukazywano przy tym nie jako prostą konsekwencję przywar Dürerowej, lecz skutek mniej lub bardziej zasadniczego sporu światopoglądowego. U Kosela już przy pierwszym spotkaniu bohaterka krytykuje prowadzenie się Pirckheimera i jego stosunek do kobiet, w tym zwłaszcza do zakochanej w nim Kathi Fürlegerin[33]. Do tego dochodzi wspomniany sprzeciw wobec inspirowanych przez Pirckheimera studiów Albrechta nad kulturą starożytną i aktem. Tą samą drogą poszedł później Leo Weismantel[34],

---

[28] Por. O. von Golmen, op. cit., s. 56.

[29] W niniejszym artykule wykorzystano wznowienie: H.C. Kosel: *Albrecht Dürer*, t. 1: *Jugend und Wanderjahre*; t. 2: *Der Meister*; t. 3: *Der Apostel*, Erfstatdt 2004.

[30] Ibidem, t. 3, s. 300–301.

[31] W niniejszym artykule wykorzystano wznowienie: I. von Roeder: *Der Maler aus Nürnberg. Albrecht Dürer und seine Zeit*, Stuttgart 1970.

[32] Por. ibidem, s. 31–37.

[33] Por. H.C. Kosel, op. cit., t. 1, s. 248–249.

[34] Por. L. Weismantel: *Albrecht Dürers Brautfahrt in die Welt*, Freiburg/München 1950; idem: *Albrecht Dürer. Der junge Meister*, Freiburg/München 1950. Pełna analiza postaci Agnes Dürer w powieści Weismantela nie jest możliwa, zważywszy, że ukazały się jedynie dwie pierwsze części utworu — kolejne przepadły podczas bombardowania Würzburga w marcu 1945 r. i prawdopodobnie nie zostały odtworzone.

kreując żonę malarza na obsesyjną wręcz przeciwniczkę wszelkiej nagości w sztuce, co — w połączeniu z zazdrością — staje się oczywiście płaszczyzną konfliktu. Siłą rzeczy Dürerowa jest w tym układzie niejako naturalną antagonistką Pirckheimera. Zdecydowanie po stronie Agnes w kontekście relacji tak z Pirckheimerem, jak i samym Albrechtem, opowiedział się natomiast Erich Galdiner (właśc. Erich Czech) w powieści *Albrecht Dürer. Maler der deutschen Seele* [*Albrecht Dürer. Malarz niemieckiej duszy*] (1952)[35]. Malarz — co wyjątkowe w zestawieniu z panegirycznym tonem dominującym zazwyczaj w poświęconych mu utworach — został tu ukazany jako marzyciel zapatrzony w siebie i skoncentrowany na powierzchownym pięknie. Oczywiście urodziwa żona spełnia jego oczekiwania estetyczne, nie jest jednak obiektem namiętnych uczuć, skoro na podszytą pożądaniem propozycję Pirckheimera, który gotów jest zaopiekować się Agnes podczas nieobecności Albrechta w Norymberdze, mistrz reaguje dość obojętnie, zafrapowany perspektywą podróży do Wenecji. Co więcej, artysta zdradza żonę w Italii i daje przyjacielowi swoiste przyzwolenie na adorowanie jej. Dopiero z czasem malarz zdaje sobie sprawę z uczucia do Agnes. Nim jednak Albrecht powróci do Norymbergi, bohaterka musi stawić czoła zalotom Pirckheimera: gdy je odrzuca, zraniony w męskiej dumie patrycjusz mści się, rozpowiadając o żonie przyjaciela coraz mniej pochlebne opinie. „I nawet po śmierci Wielkiego Dürera" — stwierdza Galdiner, odnosząc się wprost do listu z 1530 roku — Pirckheimer „potrafił mówić o niej źle"[36]. „Złośnica" została zatem odczarowana, stając się kobietą z krwi i kości.

W omówionych utworach Agnes stanowi najczęściej istotny element w konstelacji postaci, nigdy jednak nie odgrywa w niej roli pierwszoplanowej. Nową narrację — opowieść o życiu Dürerowej pisaną z jej perspektywy — zaproponowała Ulrike Halbe-Bauer w *Mein Agnes. Die Frau des Malers Albrecht Dürer* [*Moja Agnes. Żona malarza Albrechta Dürera*][37]. Powieść ukazała się w roku 1996 i należy do popularnego w ostatnim czasie nurtu feministycznej prozy historycznej, której bohaterkami są zarówno kobiety, które „zmieniły bieg dziejów", jak i te mniej znane, pozostające w cieniu słynnych mężczyzn. Powstanie utworu poprzedziły gruntowne studia autorki nad przekazami źródłowymi i ikonograficznymi odnoszącymi się do Agnes Dürer. Ich zestawienia, ale i swoistej krytyki dokonuje Halbe-Bauer

---

[35] Por. E. Galdiner: *Albrecht Dürer. Maler der deutschen Seele*, Zürich [s.a.].

[36] Ibidem, s. 96.

[37] W niniejszym artykule wykorzystano wznowienie: U. Halbe-Bauer: *Mein Agnes. Die Frau des Malers Albrecht Dürer*, Gießen/Basel 2003. W roku 2013 powieść ukazała się w zmodyfikowanej i poszerzonej wersji jako *Mein Agnes. Die Geschichte der Agnes Dürer*, jednak wprowadzone przez pisarkę zmiany nie mają większego znaczenia dla prowadzonych tu rozważań.

w posłowiu powieści, a zwłaszcza w artykule *Das böse Weib? Die Wahrheit über Agnes Dürer* [*Zła kobieta? Prawda o Agnes Dürer*][38]. Pisarka zwraca przy tym uwagę na ograniczony obiektywizm listu Pirckheimera, ale i biografów Dürera, uznających „za rzecz oczywistą, że niedługo po ślubie, gdy w Norymberdze szalała dżuma, samotnie udał się on do Wenecji, bowiem taka podróż byłaby nie do pomyślenia dla przyzwoitej kobiety"[39]. Autorka przytacza przy tym przykłady niewiast z wieku XVI, które nawet zimą przekraczały Alpy. Przyświeca jej zatem intencja nowej, kobiecej interpretacji źródeł historycznych, co zresztą stwierdza *expressis verbis*. Jednak poza ukazaniem wspólnej podróży Dürerów do Italii i ich pobytu w Wenecji, czemu poświęca nieproporcjonalnie dużo miejsca, porusza się zasadniczo drogą wyznaczoną w dużym stopniu przez (zdecydowanie męską!) tradycję literacką.

Szczególnie znaczące w objaśnieniach pisarki jest założenie, że Dürer „przypuszczalnie" egzystował w zawieszeniu między „twórczymi, genialnymi fazami, gdy pełną garścią mógł czerpać z życia, a okresami głębokiego zwątpienia"[40], skutkiem czego ciężar prowadzenia domu i warsztatu spoczął na barkach Agnes. Założenie to jest konstytutywne dla akcji powieści i kreacji bohaterki, która musi mierzyć się z sinusoidą uczuć w generalnie szczęśliwej relacji z Albrechtem, ale przede wszystkim — z codziennymi obowiązkami. Utwór zawiera więc liczne „obrazki" ilustrujące życie kobiet przełomu XV i XVI stulecia, co zresztą zapowiadają już same tytuły rozdziałów, m.in. *W łaźni*, *Domowe troski*, *Prowadzenie warsztatu*, *Interesy*. Agnes, zaznajomiona z tajnikami włoskich ksiąg rachunkowych, zatroskana o społeczny wizerunek rodziny i niezwykle stabilna psychologicznie, zostaje więc ponownie ukazana głównie jako kobieta zaradna i praktyczna, ale — w gruncie rzeczy — przyziemna, skrajnie odmienna od swojego męża, co z wyczuwalnym wyrzutem diagnozuje Schleif, sytuując powieść jeszcze w nurcie tzw. pierwszej fali feminizmu[41]. Bohaterka wykreowana przez Halbe-Bauer definiowana jest przez pryzmat niewieścich cnót i obowiązków, które oczywiście podkreślają jej doniosłe znaczenie dla pomyślności (zwłaszcza ekonomicznej) małżeństwa z Dürerem, a pośrednio — dla rozwoju jego talentu, zarazem jednak nadają jej rysy typowe, czyniąc z niej, niewątpliwie wbrew intencjom autorki, jedną z wielu kobiet swoich czasów, nie zaś zindywidualizowaną i w pełni autonomiczną osobowość.

---

[38] Zob. U. Halbe-Bauer: *Das böse Weib? Die Wahrheit über Agnes Dürer*, w: N. Bennewitz, G. Franger: *Am Anfang war Sigena. Ein Nürnberger Frauengeschichtsbuch*, Cadolzburg 1999, s. 58–66.

[39] U. Halbe-Bauer: *Nachbemerkung*, w: eadem: *Mein Agnes…*, s. 326.

[40] Ibidem, s. 325.

[41] Zob. C. Schleif: *„Das pos Weyb"…*, s. 79.

Nakreślony tu w najogólniejszych zarysach rozwój literackiego wizerunku Agnes Dürer w kontekście listu Pirckheimera do Johanna Tscherte nie rości sobie oczywiście praw do kompletności i jest jedynie skromnym przyczynkiem do badań nad biografistyką dürerowską, która — zważywszy na liczbę utworów i tradycję sięgającą wieku XVIII — stanowi doskonały temat analiz nie tylko literaturoznawczych, ale również historyczno-artystycznych. Utwory te są bowiem soczewką skupiającą i modulującą różne refleksy — choćby oczekiwania społeczne wobec artysty i jego otoczenia, stan wiedzy o przeszłości i jej instrumentalizację, określone wzorce percepcji dzieła sztuki. Zarazem wyraziście pokazują one aktywną rolę literatury jako medium dyskursu historycznego, które współkształtuje popularną wizję epok dawnych, wybiórczo przyjmując ustalenia źródłowe czy na nowo zestawiając i dopowiadając dobrze znane fakty. Swoboda opowieści, dużo większa niż w tekstach historiograficznych, może siłą swoistej permutacji stworzyć obraz wprawdzie odbiegający od obowiązującego, lecz w pewnym sensie prawdziwy. Tak właśnie jest choćby w przypadku *Künstlerehe* Leopolda Schefera, który antycypował zwrot w postrzeganiu Agnes Dürer na wiele lat przed badaniami Thausinga, czy powieści Ulrike Halbe-Bauer, słusznie kwestionującej dominujące przeświadczenie, iż w roku 1494 Albrecht Dürer samotnie udał się w podróż do Italii.

Bibliografia

- Bänsch, Dieter: *Zum Dürerbild der literarischen Romantik*, w: „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft", 19 (1974), s. 259–274.
- Bennewitz, Nadja; Franger, Gaby (red.): *Am Anfang war Sigena. Ein Nürnberger Frauengeschichtsbuch*, Cadolzburg 1999.
- Białostocki, Jan: *Dürer and his critics*, Baden-Baden 1986.
- *Dürers Gloria. Kunst, Kult, Konsum*, katalog wystawy, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz zu Berlin, 24.09.–28.11.1971, red. B. Hinz, Berlin 1971.
- Eye, August von: *Leben und Wirken Albrecht Dürer's*, Nördlingen 1860.
- Frischauer, Paul: *Dürer. Roman der deutschen Renaissance*, Zürich 1925.
- Galdiner, Erich: *Albrecht Dürer. Maler der deutschen Seele*, Zürich [s.a.].
- Golmen, Otto von: *Die Künstlerfahrt nach Welschland*, w: idem: *Albrecht Dürer. Drei Erzählungen aus dem Kunstleben Alt-Nürnbergs*, Leipzig 1897.
- Griesel, August Franz Wenzel: *Albrecht Dürer. Dramatische Skizze*, Prag 1820.
- Halbe-Bauer, Ulrike: *Das böse Weib? Die Wahrheit über Agnes Dürer*, w: N. Bennewitz, G. Franger (red.): *Am Anfang war Sigena. Ein Nürnberger Frauengeschichtsbuch*, Cadolzburg 1999, s. 58–66.
- Halbe-Bauer, Ulrike: *Mein Agnes. Die Frau des Malers Albrecht Dürer*, Gießen/Basel 2003.
- Halbe-Bauer, Ulrike: *Mein Agnes. Die Geschichte der Agnes Dürer*, Mannheim 2013.

– Halbe-Bauer, Ulrike: *Nachbemerkung*, w: eadem: *Mein Agnes. Die Frau des Malers Albrecht Dürer*, Gießen/Basel 2003, s. 325–327.
– Knorr, Georg Wolfgang: *Historische Künstler-Belustigung oder Gespräche In dem Reiche derer Todten, zwischen denen beeden Welt-bekannten Künstlern Albrecht Dürer und Raphael de Urbino (Nürnberg 1738)*, wstęp i red. Hans Christian Hoenes, w: „Fontes", 81 (2004), http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2752 (dostęp: 10.12.2016).
– Kosel, Hermann Clemens: *Albrecht Dürer*, t. 1: *Jugend und Wanderjahre*; t. 2: *Der Meister*; t. 3: *Der Apostel*, Erfstatdt 2004.
– Leonhardt-Lyser (Pierson), Caroline: *Meister Albrecht Dürer*, Nürnberg 1840.
– Pirsich, Volker: *Die Dürer-Rezeption in der Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts*, w: „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg", 70 (1983), s. 304–333.
– Roeder, Irmengard von: *Der Maler aus Nürnberg. Albrecht Dürer und seine Zeit*, Stuttgart 1970.
– Sandrart, Joachim von: *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg/Franckfurt 1675, http://ta.sandrart.net/ (dostęp: 10.12.2016).
– Schefer, Leopold: *Künstlerehe*, w: *Rosen. Ein Taschenbuch für 1828*, Leipzig 1828, s. 355–493.
– Scheible, Helga (red.): *Willibald Pirckheimers Briefwechsel*, t. 7, München 2009.
– Schenk, Eduard von: *Albrecht Dürer in Venedig*, w: *Taschenbuch für Damen. Auf das Jahr 1829*, Stuttgart/Tübingen 1829, s. 1–64.
– Schleif, Corine: *Agnes Frey Dürer, verpackt in Bildern und vereinnahmt in Geschichten*, w: N. Bennewitz, G. Franger (red.): *Am Anfang war Sigena. Ein Nürnberger Frauengeschichtsbuch*, Cadolzburg 1999, s. 67–77.
– Schleif, Corine: *Albrecht Dürer between Agnes Frey and Willibald Pirckheimer*, w: L. Silver, J.C. Smith (red.): *The Essential Dürer*, Philadelphia 2010, s. 185–205.
– Schleif, Corine: *„Das pos Weyb" Agnes Frey Dürer. Geschichte ihrer Verleumdung und Versuche der Ehrenrettung*, w: „Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg", 86 (1999), s. 47–80.
– Thausing, Moritz: *Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst*, Leipzig 1876.
– Thausing, Moritz: *Dürer's Hausfrau. Ein kritischer Beitrag zur Biographie des Künstlers*, w: „Zeitschrift für bildende Kunst", 4 (1869), s. 33–42, 77–86.
– Urbańska, Monika: *Zmarli mówią — dialogi elizejskie, najwybitniejsi twórcy i ich utwory*, w: „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica", 7 (2005), s. 193–214.
– Wegner, Reinhard: *Dürerkult in der Romantik. Das Mittelalterbild der Nazarener*, w: „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums", 1998, s. 25–27.
– Weismantel, Leo: *Albrecht Dürer. Der junge Meister*, Freiburg/München 1950.
– Weismantel, Leo: *Albrecht Dürers Brautfahrt in die Welt*, Freiburg/München 1950.
– Wilder, Johann Christoph Jakob: *Lieder und Bilder aus Albrecht Dürers Leben. Zur Feier der Grundsteinlegung des Denkmals für Albrecht Dürer am 7. April 1828*, Nürnberg 1828.

Katarzyna Nowakowska
Uniwersytet Warszawski
Centrum Kształcenia Nauczycieli Języków Obcych i Edukacji Europejskiej

Marta Hauptmann — muza, żona, przyjaciółka

Marta Hauptmann — Muse, Wife, Friend

Marta Hauptmann, the wife of the German poet Carl Hauptmann, stayed his faithful friend, even though he divorced her and left for a younger woman. It was difficult to live with the artist having an explosive nature, but she managed to adjust to his moods, she even tolerated his love affairs, calling them impulses of the artist's soul. She was the first reviewer of his work, she typed his difficult to read manuscripts and did the corrections of his work. After the artist's death she tidied his legacy. She co-founded a museum in Szklarska Poręba dedicated to him.

Keywords: Marta Hauptmann, Carl Hauptmann, muse, woman, poet, betrayal

Słowa kluczowe: Marta Hauptmann, Carl Hauptmann, muza, kobieta, poeta, zdrada

> Bądź mi zdrowa, moja ukochana, ukochana Martusiu, uśmiechaj się tym drogim mi uśmiechem, który zawsze kochałem i zawsze, zawsze kochać będę. […] Muszę mieć pewność, że pozostaniemy sobie nierozerwalnie bliscy, nie rozstaniemy się jak to nakazuje konwencja, lecz pozostaniemy bliscy, będziemy z sobą i dla siebie, w myślach, w trosce, działaniu, w życiu i tchnieniu[1].

Oto fragment listu Carla Hauptmanna — niemieckiego dramaturga, prozaika i eseisty przełomu XIX i XX wieku, napisanego do byłej żony, krótko po rozwodzie orzeczonym w roku 1908. Była żona Marta Hauptmann jakiś czas później odpowiada Carlowi w podobnym tonie: „Moja modlitwa: wspomnienie naszej miłości! […] Moja radość: wspomnienie naszej miłości! […] Moja siła: wspomnienie naszej miłości!"[2]

---

[1] Cyt za: *Carl Hauptmann. Pisarz z krainy Liczyrzepy*, oprac. i szkic końcowy M. Półrola, Łódź 2007, s. 196.
[2] Ibidem, s. 196.

Jaka relacja łączyła tych dwoje, dowiadujemy się między innymi ze wspomnień Marty Hauptmann z domu Thienemann opublikowanych również w polskim tłumaczeniu w roku 2014 i (jak stwierdza sama autorka) stanowiących zarys jej życia, a w nim „gorącego, wyniszczającego związku małżeńskiego — w szczęściu i cierpieniu — z Carlem Hauptmannem”[3]. Był to związek specyficzny nie tylko z uwagi na postać pisarza, ale właśnie osobowość, postawę i miłość Marty, żony wiernej i kochającej człowieka trudnego (artystę o skomplikowanym charakterze, ulegającego nastrojom i namiętnościom, walczącego o uznanie jego talentu, przeżywającego kryzysy prywatne i twórcze), żony zdradzanej, ale jednak kochającej z wzajemnością do tego stopnia, że nawet zostawiając ją ostatecznie dla innej kobiety, pisarz nie był w stanie obyć się bez obecności dotychczasowej, długoletniej ukochanej, powierniczki i przyjaciółki.

Marta Thienemann pochodziła z zamożnej rodziny, będącej w posiadaniu liczącej pięćset lat rezydencji Hohenhaus położonej w Dreźnie-Radebeul. Kiedy Marta miała trzy lata, jej matka zmarła w połogu. Ojciec osierocił ją i jej rodzeństwo również stosunkowo wcześnie. Sporo czasu spędziła na pensjach, wychowywana wedle dość surowych zasad; otrzymała staranne wykształcenie, była bardzo muzykalna, pięknie śpiewała. Co dość niezwykłe, trzy dziedziczki rodu Thienemannów poślubiły trzech braci z rodziny Hauptmannów, Marta — Carla, Adela — Georga, Maria — Gerharta. Marta spędziła z Carlem wiele lat, podziwiana przez otoczenie jako doskonała pani domu, zarówno w Zurychu, gdzie zamieszkali po ślubie i prowadzili ożywione życie towarzyskie (bowiem tam rozkwitała poprzedzająca karierę pisarską kariera naukowa Carla), jak i w domu w Szklarskiej Porębie, gdzie organizowała wraz z mężem przyjęcia, wieczory muzyczne i literackie[4].

Marta w roli żony artysty zawsze na pierwszym miejscu stawiała pracę twórczą męża, jej odziedziczone zasoby finansowe pozwoliły Carlowi w pierwszym okresie wspólnego życia na spokojną pracę i wspólne zagraniczne podróże. Zresztą nawet w najtrudniejszych dla niej momentach, również tuż przed rozwodem, Marta dla dobra kariery Carla zapewniała mu atmosferę spokoju, tak aby mógł ukończyć rozpoczęte dzieło. Była pierwszym recenzentem jego prac, to ona przepisywała jego trudne do rozczytania rękopisy, doradzała w trakcie korekt, a po śmierci artysty uporządkowała

---

[3] M. Hauptmann: *Drogi mojego życia. Wspomnienia*, red. K.A. Kuczyński, Jelenia Góra/Szklarska Poręba 2014, s. 19.

[4] Por. K. Grzywka, L. Kolago: *Kobieta niecodzienna… O Marcie Hauptmann, pierwszej żonie Carla Hauptmanna. Rozmowa z prof. dr. hab. Krzysztofem A. Kuczyńskim (Uniwersytet Łódzki), edytorem jej wspomnień pt. „Mein Lebensfaden”*, w: „Studia Niemcoznawcze”, 48 (2011), s. 14–15.

jego spuściznę i przyczyniła się do jej ocalenia, współtworzyła również poświęcone mu muzeum[5].

Podczas ich długoletniego pożycia małżeńskiego Marta stanowiła dla Carla wielką podporę i pomoc w organizowaniu codziennych spraw, starając się jednocześnie, pełna podziwu dla intelektu swojego męża, i w tym względzie dotrzymać mu kroku[6]. Uwielbiała dyskusje z Carlem, w których dzieliła się z nim swoimi przemyśleniami, choć sama, od dzieciństwa widziała siebie jako osobę raczej cichą i niepewną siebie: „Sądzę, że lubi się mnie w kręgach osób starszych ode mnie. Nikomu nie przeszkadzam i nikogo nie irytuję"[7]. W innym miejscu stwierdza: „Chyba nie jestem ładna. Trochę za poważna. Za cicha pomimo żywości mojego temperamentu"[8].

Marta potrafiła dostosowywać się do wybuchowego charakteru męża, jego nastrojów, a nawet tolerowała jego miłostki, tłumacząc je porywami duszy artysty, a w swej dobroduszności początkowo wierzyła w dobre intencje konkurentek; zachowując wielką klasę, potrafiła docenić ich walory, a nawet zaoferować swoją przyjaźń[9]. Dbała o to, aby jej związek z Carlem zbudowany był na bezgranicznym zaufaniu, tym bardziej, że jej siostra Maria, która poślubiła brata Carla — Gerharta Hauptmanna, laureata literackiej Nagrody Nobla z roku 1912, została porzucona przez artystę u szczytu jego sławy na rzecz pięknej i młodszej Margarete Marschalk.

Carl cenił sobie oddanie i przywiązanie Marty, odwzajemniał jej uczucie i głęboką przyjaźń; jak czytamy w jej wspomnieniach[10], dzielił się z nią swymi przeżyciami, opowiadał o porywach duszy, namiętnościach. Jeszcze we wczesnych latach małżeństwa jego korespondencja pozostała dla niej otwarta, co pozwalało im wspólnie przeżywać jego uczucia, również te, którymi potrafił obdarzyć inne kobiety. Nawet fakt, że Hauptmannowie nie mogli cieszyć się wspólnym rodzicielstwem, przez wiele lat zdawał się nie stanowić problemu; Carl miał ten stan rzeczy kiedyś skwitować stwierdzeniem: „moje dzieła są naszymi dziećmi!"[11] O bliskości z Carlem Marta pisała:

> On był dla mnie wyrocznią we wszystkim, gdzie tylko mnie prowadził i mną kierował, gdzie moja dusza zapalała się przy jego wyjaśnieniach dotyczą-

[5] Por. ibidem.
[6] Por. M. Hauptmann, op. cit., s. 41.
[7] Ibidem, s. 17.
[8] Ibidem, s. 18.
[9] Por. ibidem, s. 100
[10] Por. ibidem, s. 54.
[11] Cyt. za: A. Gawron: *Marthas Selbstfindung nach der Scheidung von Carl Hauptmann*, w: E. Białek, M. Czarnecka (red.): *Carl und Gerhart Hauptmann. Zwischen regionaler Vereinnahmung und europäischer Perspektivierung*, Wrocław/Dresden 2006, s. 398. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty zostały przetłumaczone przez autorkę artykułu.

> cych różnych rzeczy i życia i w gorącym zachwycie znajdowała harmonię z nim razem i w nim — ale pomimo tego czułam się od samego początku duchowo całkiem niezależna i wolna wobec niego, który bez zwyczajowych konwencjonalnych grzeczności, uwzględniał mnie jednak z najbogatszą otwartością wszędzie i zawsze. I tak jego bliskość była już od samego początku jak poleganie w ufności i wierze, bez złej myśli i wątpliwości, pełna oczywistości i dziecięcej ufności. Byłam i zawsze stawałam się jednością z nim. Nawet najmniejsze różnice, przy których wystąpieniu mógł z pozorną bezwzględnością gwałtownie zareagować wobec mnie — jak też wobec każdego ze swoich przyjaciół — musiały zawsze znaleźć między nami jakieś kompromisowe rozwiązanie[12].

Pomimo tej wielkiej zażyłości, po 24 latach małżeństwa, Carl inspirujący się wcześniej wielokrotnie swymi muzami, które Marta tolerowała również jako jego przyjaciółki, i z którymi każdorazowo wygrywała, konkurując o serce męża, ostatecznie zdetronizował swą żonę, odchodząc do młodszej, pięknej malarki Marii Rohne. Pomimo wieloletniej walki o uczucia męża, walki, w której każda z rywalek docenić musiała siłę i pozycję prawowitej żony, Marta Hauptmann wreszcie została pokonana. Jednak, jak się okazało, tylko pozornie. Również zwycięska Maria, która urodziła pisarzowi dziecko, w pewnym sensie przegrała z Martą, o czym obie kobiety i sam pisarz mieli się ostatecznie przekonać.

Carl Hauptmann rozpoczął swą karierę zawodową w zakresie nauk przyrodniczych, dopiero później zdecydował się na podjęcie pracy twórczej, choć ostatecznie nie doczekał się na tej niwie, w przeciwieństwie do swojego młodszego brata, spektakularnych sukcesów. Pomimo iż stworzył dzieła zasługujące na uwagę, takie jak *Einhart, der Lächler* [*Einhart śmieszek*] (1908), *Die armseligen Besenbinder* [*Biedni miotlarze*] (1913), dla wielu, co budziło jego frustrację, pozostał tylko bratem słynnego noblisty Gerharta Hauptmanna.

Osobą, która wpłynęła na jego decyzję o rozpoczęciu pracy artystycznej i rezygnacji z kariery akademickiej była Polka, Józefa Krzyżanowska. Poznał ją w roku 1889 na seminarium u profesora Avenariusa w Zurychu, gdzie ówcześnie mieszkał z Martą i pracował nad habilitacją[13].

Józefa Krzyżanowska (1865–1940) urodziła się w Mińsku, po ukończeniu szkoły pracowała jako nauczycielka. Wyjechała na studia do Szwajcarii,

---

[12] M. Hauptmann, op. cit. s. 39.

[13] O studiach Carla Hauptmanna w Jenie i Zurychu, pracy nad *Metafizyką*, promocji doktorskiej, spotkaniu z Avenariusem, planach habilitacyjnych, zainteresowaniu psychologią, fizjologią, psychiatrią, a także o ciągłym poczuciu braku satysfakcji, niedosycie i niezadowoleniu z pracy naukowej pisze Edith Wack w artykule *„Denken ist ein miserables Geschaft". Carl Hauptmanns Ungenügen an der Wissenschaft*, w: E. Białek, M. Czarnecka (red.): *Dem Sonnenwanderer auf der Spur. Neue Beiträge zu Carl Hauptmann*, Dresden 2009, s. 87–118.

najpierw przebywała w Genewie, gdzie studiowała nauki społeczne, następnie w Zurychu (do 1892 roku), studiując filozofię. Należała do pierwszych kobiet w Polsce, które zajmowały się tą dyscypliną. Była zwolenniczką ruchu emancypacji kobiet i walczyła o ich równouprawnienie, była również zaangażowana w ruch pacyfistyczny. Opublikowała liczne filozoficzne i psychologiczne rozprawy w polskich, niemieckich i amerykańskich czasopismach fachowych. Po obronie doktoratu wyjechała wraz z mężem Teodorem Kodisem do Stanów Zjednoczonych. Działała tam w Związku Polaków w Ameryce i organizowała uniwersytet ludowy dla polskich emigrantów. Po śmierci męża (w 1917 roku) przeniosła się do Warszawy, gdzie pracowała między innymi jako bibliotekarka w Ministerstwie Robót Publicznych, zmarła w roku 1940[14].

To właśnie Józefa przekonała Carla do podjęcia prób literackich. Przyczyniła się ona do tego, że wahający się w kwestii życiowych wyborów Hauptmann postanowił dać szansę swym dotychczasowym marzeniom o karierze literackiej i nabrał przekonania, że możliwe jest niejako obudzenie w sobie talentu literackiego. Wspominał później:

> Moja dobra i mądra przyjaciółka Józefa wpoiła mi mądrość, że zarówno wyczucie w sprawach natury estetycznej, jak i logicznej może zostać wymuszone, zatem że muszą istnieć: jakiś szczególny porządek, określona forma, specjalne reguły dotyczące kolejności następowania po sobie i obok siebie, które rządzą pracą literacką, tak jak reguły harmonii muzyką, jak logika myśleniem naukowym[15].

Kariera pisarska Carla Hauptmanna rozpoczęła się wraz z opublikowaniem w roku 1890 opowiadania *Sonnenwanderer* [*Słoneczni wędrowcy*]. To utwór powstały właśnie z inspiracji spotkaniem z Józefą, a konkretnie odbytą z nią wycieczką w góry. Utwór ten jest opisem wędrówki, jaką podejmuje bohaterka, mieszkanka wielkiego miasta, która „nie mogła już dłużej znieść ciasnych sal wykładowych i rozgrzanych palącym słońcem, zakurzonych ulic tego miasta”[16], a w tej wędrówce towarzyszy jej poeta. Aluzje do wątków łączących Carla i Józefę odnajdujemy chociażby w następującym fragmencie:

---

[14] Por. A. Stroka: *Carl Hauptmann und seine Freundschaften mit Polen*, w: K.A. Kuczyński (red.): *Carl Hauptmann w polskiej nauce i krytyce literackiej*, Włocławek 2012, s. 508–509.

[15] Cyt. za: A. Stroka: *Carl Hauptmanns Werdegang als Denker und Dichter*, Wrocław 1965, s. 27.

[16] C. Hauptmann: *Słoneczni wędrowcy*, w: idem: *Lot sowy*, przeł. U. Kawalec, red. M. Czarnecka, Wrocław 2003, s. 35.

> Poznali się jako uczniowie tego samego wielkiego mistrza. I już wtedy, gdy po raz pierwszy przemówiła swym miękko brzmiącym głosem i cicho, nieśmiało, a jednak tak promiennie jasno i w głębokim przeczuciu odsłoniła swoje wnętrze, poczuł się tak jakby jeszcze nigdy nie widział bardziej uduchowionej istoty, jakby jego najskrytsze nadzieje i najczystsze uczucie stały się w niej piękniejszym bytem[17].

Innymi utworami powstałymi pod wpływem znajomości z Józefą Krzyżanowską są opis podróży po Jeziorze Czterech Kantonów w Szwajcarii — *Kahnfahrt* [*Przejażdżka łódką*] (1893), a także debiut teatralny Hauptmanna *Marianne* [*Marianna*] (1894), notabene zadedykowany Józefie. Motyw nawiązujący w tym dramacie do znajomości z Krzyżanowską to postać kobiety wybierającej między dwoma mężczyznami.

Również Gerhart Hauptmann postanowił odnieść się do znajomości Carla i Józefy w jednym ze swoich utworów zatytułowanym *Einsame Menschen* [*Samotni*], opublikowanym w czasopiśmie „Freie Bühne". Zarówno zewnętrzne rysy, jak i dane biograficzne głównych bohaterów dramatu stanowią aluzję do postaci Carla i Józefy — wspólne naukowe zainteresowania czy problem bezdzietnego małżeństwa, studia filozoficzne w Zurychu bohaterki utworu i jej poparcie dla emancypacji kobiet[18].

Józefa wpłynęła na przekonania Carla Hauptmanna nie tylko w kwestii perspektyw rozwoju jego talentu pisarskiego, lecz również na te dotyczące emancypacji kobiet. Dzięki tej znajomości Hauptmann traktował, jak twierdził, starania kobiet jako konieczną walkę o „wolność ekonomiczną i polityczną", walkę, która „bez szkody dla prawdziwej natury kobiety powinna zakończyć się sukcesem"; uważał również, że chęć kształcenia się nowoczesnej kobiety jest oczywistym skutkiem tej walki[19]. Również ówcześnie tak istotna dla Józefy sprawa walki o niepodległe państwo polskie stała się tematem, który zainteresował Carla. Wyrazem tego był między innymi napisany w roku 1918 esej, w którym Hauptmann domagał się wskrzeszenia wolnej Polski[20].

Marta oczywiście jako pierwsza musiała zaobserwować wszystkie zmiany w zachowaniu i poglądach męża związane z wpływem, jaki wywarła na niego Józefa. Carl nie ukrywał zresztą faktu, że pozostawał pod jej wielkim urokiem. Z przejęciem opowiadał o Józefie i otwarcie fascynował się jej osobą:

---

[17] Ibidem, s. 38.

[18] Por. K. Musiał: *Carl Hauptmann und Josepha Kodis. Ihr gegenseitiges Verhältnis im Spiegel des dichterischen Werkes*, w: K.A. Kuczyński (red.): *Carl Hauptmann w polskiej nauce i krytyce literackiej*, Włocławek 2012, s. 480–481.

[19] Cyt. za: ibidem, s. 484.

[20] Por. A. Stroka: *Carl Hauptmanns Werdegang…*, s. 9.

> Ale ja uśmiechałam się i pozwoliłam mu dalej opowiadać o wszystkim. Byłam przy tym przygnębiona i zalękniona. Zastraszona i jakby zamęczona przez jego serce. A on mówił szybko i wychwalał Józefę i chodził nerwowo i mówił, że ja muszę ją poznać i polubić, a jego oczy stały się z tęsknoty wilgotne. Widziałam, że jego dusza była rozdarta, że rozpływał się nad tą nową miłością i namiętnością. Objął mnie swoim ramieniem i pokazywał mi listy, które napisał, i słowa, które nadeszły od niej — i to było najpełniejsze zaufanie i otwartość — ale ja odczytałam to z większą oczywistością i jasnością niż on, że w nim szalała potęga miłości[21].

Znajomość Józefy i Carla zawarta u profesora Avenariusa w Zurychu trwała również po przeprowadzce Hauptmannów do Berlina, a następnie do Szklarskiej Poręby. Towarzyszyła jej bogata korespondencja. Marta opisuje w swym pamiętniku wrażenia z pierwszego spotkania z Józefą:

> Jej zachowanie jest swobodne, ale z zachowaniem szlachetnych manier. Pełna ciepła i melancholii […]. Potrafi fascynować i jest, ze swą śmiałością i pewnością siebie, nadmierną wesołością i jednocześnie smutkiem, świadoma swej siły, którą na niego wywiera. A ja ze swej strony całkowicie onieśmielona, zatrwożona, w sobie stłamszona przez tą widoczną przewagę Józefy i prawo Z. do okazywania jej gorącego uwielbienia, którym otaczał ją jak wspaniałym płaszczem. […] Z cierpieniem widzę jej częste swawolne kokieterie, które co prawda nigdy nie noszą w sobie czegoś skrycie poszukującego, a wynikają tylko ze wzniosłego nastroju, żeby potrafić być gorąco kochaną. Z. łączy nas wszystkich troje z przejściem na przyjacielskie „Ty", ale ja w ciszy i smutku pozostaję wyłączona z prawdziwej zażyłości przez tłumione we mnie odczucie: „to jest katastrofa, która ci każe ustąpić! Ona jest mu duchowo równorzędna — musisz zrobić jej miejsce u jego boku!"[22]

Wielkie wrażenie robi relacja, w której Marta opisuje moment wyjazdu Józefy. Wypowiedź ta zwraca uwagę na szczególną więź łączącą małżonków, próbujących poradzić sobie z pierwszym kryzysem ich małżeństwa:

> A kiedy ona po krótkim, kilkutygodniowym pobycie odjechała dalej do Zurychu, gdzie kończy studia, wtedy ja opadam w ramiona Z. i objęci siedzimy blisko siebie w ciemniejącym pokoju, a nasze serca poszukują jakiegoś wyjścia z tych wstrząsów. Łkając mówię jąkającym się głosem o zamiarach rezygnacji — on ze łzami w oczach napomyka o nowych możliwościach szczęśliwego pożycia i przyciska mnie jednak mocniej do siebie i także jąkając się mówi: „Ależ Myszko — ja cię przecież nie mogę zostawić!" —

[21] M. Hauptmann, op. cit., s. 58.
[22] Ibidem, s. 60.

> I tak łączą się nasze łzy i dusze w najserdeczniejszej miłości, a dłonie trzymają się czule, a nasze wspólne odczucie wstrząsa nasze obie dusze[23].

Pomocna stała się w tej walce obojga małżonków o przyszłość ich związku sama Józefa, która postanowiła położyć kres adoracjom ze strony Carla, nie chcąc zniszczyć więzów przyjaźni, mogących połączyć całą trójkę:

> Drogi Przyjacielu, od czasu napisania do Ciebie otrzymałam dwa Twoje listy. Nie potrafię powiedzieć, jak mnie całe Twoje zachowanie się niepokoi. Listy uważam po prostu za szalone i obłędne. Stosownie do życzenia list Twój spaliłam, bo rzeczywiście byłoby lepiej, gdybyś go był nigdy nie napisał. Nie, iż bym czuła się obrażona — to nie! Ale na miłość boską, co będzie dalej? I muszę tu powiedzieć — wybacz, jeśli Cię dotknę — że ja mam rodzinę, która mi jest droga i której nie chcę niszczyć, ani nawet krzywdzić. Pomiędzy mną i Teodorem istnieje dotychczas całkowite zaufanie, nie ma żadnych tajemnic… A teraz o moich uczuciach do Ciebie. Sądzę, że trzeba mi o tym mówić, chociaż przychodzi mi to z trudem, ale lepiej będzie jeśli powiem o tym po prostu, by uniknąć nieporozumień. Widziałam w Tobie zacnego człowieka, bardzo sympatycznego i lubiłam Cię rzeczywiście głęboko i serdecznie… Nie wiem co przyniesie mi przyszłość, ale wiem czego chcę. Wiem co mogę znieść. I pierwszym warunkiem życia jest, by wszystko było otwarte i jasne, i by nie mieć świadomości winy, nie mieć wyrzutów sumienia, że się zniszczyło czyjeś szczęście…[24]

Po zdecydowanej reakcji ze strony Józefy uczucia Carla zostały nieco ochłodzone. Sytuację zmienił również fakt, że poślubiła ona studenta medycyny Teodora Kodisa i wyjechała z nim do Ameryki. Po powrocie, wiosną 1901 roku, przyjechała z wizytą do Szklarskiej Poręby. Podczas spotkania uczucia Carla ponownie ożyły, co nie uszło uwadze Marty:

> Po jej odjeździe Z. pozostawał początkowo niespokojny. Tak, niewiele brakowało, a znów pojechałby za nią aż do Warszawy, żeby ją jeszcze raz zobaczyć. W pośpiechu był już załatwiony paszport. To leżało w jego charakterze, żeby ekstazą chwili rozkoszować się jeszcze w ostatnim ruchu[25].

Marta czuła się już jednak spokojniejsza, poza tym zaprzyjaźniła się z Józefą, która znalazła w niej powierniczkę, mogła opowiedzieć jej o swych najtrudniejszych przeżyciach, jak na przykład o śmierci pierwszej córki:

---

[23] Ibidem.

[24] Cyt. za: J. Koprowski: *Karol Hauptmann i Polacy*, w: K.A. Kuczyński (red.): *Carl Hauptmann w polskiej nauce i krytyce literackiej*, Włocławek 2012, s. 42.

[25] M. Hauptmann, op. cit., s. 94.

> Dopiero teraz stała mi się bliska. […] Teraz, kiedy już sama doświadczyła — i doświadczała — losu kobiet, wszystko pozostawało w o wiele mniejszym napięciu. Czar jej specyficznie swobodnego sposobu bycia oddziaływał na Z. tak samo jak dawniej — ale ja przeżywałam to teraz spokojnie, i od tego momentu rzeczywiście zostałyśmy prawdziwie dobrymi przyjaciółmi[26].

Cierpliwość i tolerancja Marty Hauptmann przyczyniły się z pewnością do tego, że nie tylko przeczekała trudne chwile, w których obserwować musiała fascynację Carla inną kobietą, ale doczekała się czasów, w których Józefa z rywalki stała się jej przyjaciółką. Wiedziała ponadto, że Polka stanowiła dla Carla inspirację, co dla kochającej i zawsze wspierającej swego męża Marty było niezmiernie ważne. O wielkiej klasie żony C. Hauptmanna świadczy również fakt, że potrafiła docenić walory intelektualne Józefy. Ze wszystkich kobiet, które na przestrzeni lat stawały pomiędzy nią i Carlem, Marta najbardziej ceniła właśnie Józefę. Na uwagę zasługuje to, że potrafiła pisać o swej bądź co bądź rywalce w pełen uznania sposób, co ostatecznie świadczy nie tyle o wielkości Józefy, co samej Marty:

> Józefa nie miała uczucia samolubstwa. Wolna jak ptak przyleciała i huśtała się na gałęzi podziwu, która ją unosiła — aby w naturalny i wyniosły sposób, pełna silnych uczuć, ze zdobyczą w postaci słodkich i wzmacniających spojrzeń odlecieć stąd — podążać własnymi drogami, zataczać własne kręgi! — Podziwiałam ją ze szczerego serca, wszystko, co dawała i brała wydawało mi się piękne[27].

Kolejnym wyzwaniem dla trwałości małżeństwa Hauptmannów była znajomość Carla z Paulą Cohn, uzdolnioną muzycznie aktorką, którą Hauptmannowie poznali w 1895 roku w Szklarskiej Porębie. Swym pięknym śpiewem uświetniała wspólne towarzyskie wieczory. W Carlu, znawcy muzyki, wzbudziła wielką namiętność. Co więcej, odwzajemniła jego uczucia. Marta komentuje te wydarzenia, uznając zresztą, jak na nią przystało, talent rywalki:

> Ze swym cienkim, delikatnym, ale bardzo pewnym głosem prezentowała wysoce artystyczny poziom, śpiewała rzeczywiście w czarujący sposób pieśń za pieśnią. Wkrótce zauważyłam, że jej rozmarzony śpiew kierował się do Z., że wszelkimi sposobami młodości i wdzięków kokietowała Z., coraz bardziej go oszałamiając. Wciągnęła go w swe zmysłowo rozmarzone sieci, wabiła i porywała. Tak więc znów rozpoczęła się walka, dręczenie się, poczucie bycia zdradzoną, i teraz po raz pierwszy rzeczywiste poczucie bycia oszukaną[28].

[26] Ibidem, s. 93.
[27] Ibidem, s. 94.
[28] Ibidem, s. 78.

Do tej pory Carl dzielił się swoimi przeżyciami z żoną, tym razem próbował zataić przed nią swe uczucia. Marta żali się w swych wspomnieniach na ten przykry dla niej obrót spraw. Wcześniej, jak podkreśla, Carl „pozwalał w zaufaniu zaglądać do swojej duszy i dzięki temu nie działo się między nami nic innego jak tylko irytacja, zgryzota z mojej strony, obawy i bojaźliwość. Ale przy tym zawsze było między nami szczere, pełne miłości zaufanie”[29]. W trakcie znajomości z Paulą Cohn Marta czuła się rzeczywiście zdradzana: „I to we własnym domu. Tuż obok mnie. Każdym, pozornie niewinnym słowem. W każdej zaśpiewanej pieśni. Były to dla mnie niszczące i najbardziej bolesne tygodnie”[30]. Carl nie tylko nie dzielił się swoimi wrażeniami i przemyśleniami, tak jak do tej pory; nie tylko zatajał przed Martą stan rzeczy, ale oficjalnie domagał się, pod pretekstem uznania osobistych wolności, zapewnienia mu w kwestii znajomości z Paulą swobody. Próby rozmów na temat nowej namiętności artysty kończyły się zatem krytykowaniem instytucji małżeństwa jako krępującej jego wolność. Był to najgorszy zarzut jaki można było postawić Marcie, która przede wszystkim dbała o to, aby Carl nigdy nie czuł się przez nią skrępowany. Zawsze wspaniałomyślna, troszczyła się o jego komfort pracy, dopingując go i kibicując mu, zdawała sobie również sprawę z konieczności poszukiwania kolejnych inspiracji, które artysta czerpał również ze swych znajomości z kobietami będącymi jego muzami. I rzeczywiście, okres znajomości z Paulą Cohn okazał się wyjątkowo płodny, powstały wtedy pieśni pierwszego tomu cyklu *Aus meinem Tagebuch* [*Z mojego dziennika*], utwór *Waldleute* [*Leśni ludzie*], kilka opowiadań i wierszy.

Marta przyglądała się kwitnącemu uczuciu męża, znosiła potajemne spotkania z Paulą. Wierzyła do tej pory, że jej małżeństwo można uratować nawet z najcięższych duchowych opałów. Niestety, okazało się, że wyrozumiałość Marty, jaką wykazała w czasie znajomości z Józefą, i gotowość do poświęceń w tym względzie za cenę otwartości ze strony Carla nie zostały przez niego docenione:

> Nie chciałam pozbawiać nikogo wolności. Nie chciałam zasypywać artyście źródeł jego przeżyć. Chciałam być wielkoduszna, a nie małostkowo filisterska. Nigdy nie patrzyłam na małżeństwo jak na uciążliwy przymus. […] Ale budowałam to szczęście przynajmniej na prawdzie. […] Nie chciałam wierzyć w oszustwo — a tylko w swobodne korzystanie z czarujących kontaktów z innymi kobietami. Chciałam wierzyć tylko w przyjaźnie — w ogniu, które na pewno przeskakują z jednej duszy do drugiej i które mogą błyszczeć z oczu i ust, chciałam wierzyć tylko w taką wolną, otwarcie widoczną

[29] Ibidem.
[30] Ibidem.

> miłość, a nie w nikczemne, utarte drogi oszustwa — w przypadku którego byłam gotowa do wszelkiej rezygnacji […]. Ale czułam, że byłam zwodzona — jak czuje to każda kobieta. Z. stał się nieszczerym małżonkiem, chociaż wcześniej był moim przyjacielem[31].

Wreszcie po powrocie Pauli do Berlina w sprawę romansu włączyli się jej rodzice, którzy wcześniej zaplanowali już zamążpójście córki. Ojciec Pauli dał Carlowi do zrozumienia, że nie życzy sobie kontynuowania tej znajomości. Marta odkryła jednak, że pomimo to korespondencja między kochankami trwała nadal, nawet jeszcze po ślubie Pauli[32].

Ponownie dzięki wielkoduszności Marty, z jednej strony cierpiącej z powodu miłosnej fascynacji Carla, z drugiej strony jednak nadal walczącej o ich związek, małżeństwo Hauptmannów przetrwało, choć zaufanie, jakim darzyła męża, zostało już na zawsze pogrzebane. Na pytanie o niebywałą determinację Marty i tym razem odpowiedzi można szukać w jej poniższych słowach, dających wyraz temu, jak głęboką miłością, pomimo kolejnych upokorzeń, darzyła swego ukochanego. Słowa te odnoszą się jeszcze do prób walki o Carla w trakcie jego związku z Paulą. Zdradzana i załamana żona nadal poszukuje możliwości zaznajamiania się ze skomplikowanym światem wewnętrznym artysty:

> próbowałam przynajmniej siłą zdobyć wgląd w ten haniebnie oszukujący mnie związek — a mając o nim wiedzę, odnajdywałam w sobie więcej spokoju i stałości, a nawet łagodności wobec Z., ponieważ w ten sposób rozbijałam mury, które oddzielały mnie od wiedzy o jego wewnętrznym świecie[33].

Niedługo potem jednak Marta po raz kolejny miała ponieść straty moralne związane z poszukiwaniem przez artystę nowych inspiracji i zapłacić za nie swoją przyjaźnią z kompozytorką i pianistką Anną Teichmüller, kolejną muzą Carla. Od kiedy Anna zaprzyjaźniona już wcześniej z Hauptmannami przeprowadziła się do Szklarskiej Poręby, stała się ich nieodłączną towarzyszką:

> Rzadko zachwycałam się jakimś człowiekiem w podobny sposób. Spodziewałam się wspierania mnie, miłych dla mnie, dobroczynnych kontaktów, poufałości i tysiąca innych pięknych rzeczy wynikających z bliskości Anny, i początkowo mojego zaufania nie burzyło to widoczne, okazywane przez nią zachwycanie się Z. Moje zwykle od dawna bezgraniczne zatopienie

---

[31] Ibidem, s. 79.

[32] Por. A. Gawron: *Die Musen von Carl Hauptmann anhand der Tagebücher und Notizen von Martha Hauptmann*, w: E. Białek, M. Czarnecka (red.): *Dem Sonnenwanderer auf der Spur. Neue Beiträge zu Carl Hauptmann*, Dresden 2009, s. 154–155.

[33] M. Hauptmann, op. cit., s. 83.

> się w Z. kazało mi widzieć w zachwycie Anny więź, która miała pojmować całe moje namiętne życie w Z. i dla Z. tylko w najgłębszymi rozumieniu i temu życiu towarzyszyć[34].

Anna zachowywała się jednak w sposób coraz bardziej nachalny:

> We wszystkim jednak, co się nas tyczyło, potrafiła w sposób tak oczywisty żądać włączania jej, że właściwie była włączana do wszystkiego. Nawet przy dłuższych, zamiejscowych letnich pobytach, jak na Bornholmie, w Rheinsbergu itd., przyłączała się do nas. Jej sposób bycia, polegający na roszczeniu sobie pretensji do Z., jej obstawanie przy zajmowaniu uprzywilejowanego miejsca u jego boku, jej przejawy tajemniczości i tęskne kuszenie, obrzydziły mi to wieczne przebywanie razem, chociaż poza tym chętnie dawałam swobodę w zakresie każdego duchowo inspirującego poszerzenia wspólnie spędzanego czasu[35].

I tu jednak Marta nie odnajduje w Carlu sprzymierzeńca w kwestii ograniczenia kontaktów z Anną; jego egoizm bierze górę:

> Z. nie pytał jednak o moje zadowolenie. Rozpieszczony przez całkowite usługiwanie mu, pochlebianie i chwalenie ze strony A. wymagał dla siebie w szerszym sensie wszystkiego, co mu się podobało i było dla niego przyjemne[36].

Anna stawała się coraz bardziej zaborcza, wykorzystywała każdą okazję, aby pokazać się u boku Carla i walczyła o uznanie jej w środowisku jako muzy artysty. Marta nie miała już wątpliwości, że Anna w sposób otwarty walczy o miłość Carla, okazując się ostatecznie kolejną rywalką jego żony:

> Przestałam już widzieć w A. przyjaciółkę. Od tego momentu widziałam tylko kobietę, która bez zahamowania i z żelaznym zdecydowaniem objawiła swoją miłość do mojego męża i miała czelność, żeby zażądać uznania tego — jak gdyby uprawniona przez Z. — ze strony otoczenia naszego wąskiego świata[37].

Na prośby i upomnienia Carl „zareagował gwałtownie, żądał swojej wolności, nawymyślał od filisterstwa, »zazdrosnej żony listonosza«, małostkowego zachowania niskich dusz itd.”[38] Pisarz pozostawał nieubłagany, ponieważ

---

[34] Ibidem, s. 90.
[35] Ibidem, s. 100.
[36] Ibidem.
[37] Ibidem, s. 101.
[38] Ibidem, s. 100.

cenił sobie towarzystwo Anny; na płaszczyźnie artystycznej rozumieli się świetnie i rzeczywiście mógł wskazać dowody na twórczą owocność tej znajomości. Kompozycje Anny Teichmüller towarzyszyły jego wykładom i wielu spotkaniom w kręgu przyjaciół. Umuzyczniła ona również jego wybrane wiersze i skomponowała pieśń wielkanocną do powieści *Mathilde* [*Matylda*][39].

Latem 1906 roku Carl Hauptmann udał się do kolonii artystycznej w Worpswede. Ponieważ wyjechał bez Marty, prowadził z nią stamtąd regularną korespondencję. Kiedy listy przestały nadchodzić, Marta mogła od razu domyślać się, że przyczyny należy szukać w znajomości z kolejną muzą. „Tak, czarująca młoda dziewczyna, przyjaciółka Vogelerów”[40] — odpowiada Carl na pełne obaw pytania żony. To, czego Marta mogła się spodziewać później to:

> Znana już litania, z wszystkimi pochwałami, podnieconym opowiadaniem z półsłówkami, w którym ciągle przezierała prawda w postaci tego, co niewypowiedziane. Znowu te same nerwy! Nieufność! Znowu brak wiary! — Smutek i dławiące zniechęcenie, zwiększone przez świadomość różnicy wieku[41].

Kobietą, która tym razem stanęła na drodze Carla, była młoda malarka, córka pruskiego generała — Maria Rohne (1881–1961). Marta miała ją poznać już podczas najbliższych Świąt Bożego Narodzenia, kiedy to Rohne z gronem przyjaciół odwiedziła Hauptmannów. Od tej to chwili żona pisarza żyła w przekonaniu, że właśnie ta kobieta ostatecznie zajmie jej miejsce u boku Carla, choć, o ironio losu, akurat tej rywalce, inaczej niż dotychczas, Marta nie potrafiła przypisać żadnych walorów oprócz urody:

> Nic nie ciągnęło mnie w stronę M.R. — Nie odczuwałam też u niej czaru ducha lub serca. — Tylko zewnętrzna uroda — gust — i estetyczna poza — te wszystkie cechy gotowa byłam jej przyznać. Ale nie było w niej niczego, w czym nasze uczucia, jak w przypadku dwóch uczciwych zapaśników, którzy krzyżując swoją broń i stykając się w walce mogliby, miotając się, ze sobą powalczyć, i po jakimś chwycie, po walce w najgłębszym wnętrzu, uspokoiliby się[42].

Największym upokorzeniem dla Marty było umawianie w jej towarzystwie kolejnych randek, oficjalnie następnych spotkań w gronie znajomych. Podczas jednego ze spotkań — odwiedzin u rodziny Rohne w Berlinie nowa

[39] Por. A. Gawron: *Die Musen…*, s. 157.
[40] M. Hauptmann, op. cit., s. 112.
[41] Ibidem, s. 112.
[42] Ibidem, s. 114.

przyjaciółka Carla wyznała Marcie w poufałej rozmowie, że nie tylko ona kocha jej męża, ale i on ją:

> przeciwko otwartej proklamacji, że Z. już do mnie nie należy, że ona posiada jego miłość, nie mogłam się już bronić. Byłam na to zbyt dumna. Tego się też spodziewano. Nie targowałam się już o nieruchomość, zasugerowano mi, że już do mnie nie należy. Byłam pokonana. Od tej chwili już nie walczyłam o swoje. Nigdy bym też tego nie robiła![43]

Marta nie była w stanie walczyć dalej. Jednak właśnie od tego momentu Carl pełen obaw zaczyna troszczyć się o stan psychiczny żony. Tymczasem również Maria Rohne wydaje się świadoma wielkiej roli, jaką odgrywa w życiu Hauptmanna jego małżonka, docenia ją, a nawet przyznaje się do wyrzutów sumienia, o czym świadczą jej listy do Carla. W jednym z nich pisze: „Nie ma drugiej kobiety, którą tak bym szanowała, a jednak uczyniłam jej najgorsze, co jedna kobieta może uczynić drugiej”[44]. Carlem również targają wątpliwości, próbuje walczyć o nową miłość, ale jednocześnie nie potrafi rozstać się z wierną żoną, wieloletnią towarzyszką życia. Pisarz pracuje w tym czasie nad swym kolejnym dziełem, powieścią *Einhart, der Lächler*, Marta jeszcze raz staje na wysokości zadania: nie odchodzi od męża, lecz pozwala mu pracować w spokoju i pomaga w korektach. Nie chce wzbudzać w otoczeniu sensacji, aby nie zaszkodzić jego karierze:

> Cała moja miłość płonęła cicho wokół utraconego człowieka i kładła się jak mgła współczucia wokół niego, który teraz uparcie chciał podążać swoją własną drogą. Przechodząc ponad wszystkimi urazami i ciężkimi zranieniami serca tego czasu — czułam jednak też płynący od niego strumień gorącej miłości i nierozerwalnego złączenia. Tak, tysiąc razy krzyczało z niego coś — prawie nie wypowiedzianego, pomiędzy wyrazami — co sprawiało, że byłam zdolna do ostatnich ofiar i ostatnich czynów miłości[45].

We wrześniu 1908 roku pisarz kończy pracę nad powieścią i podejmuje decyzję o rozstaniu z żoną:

> Nic nie hamowało naszej wewnętrznej jedności. Nigdy nie ograniczałam mu wolności jego życia. Był na tyle brutalny, żeby mnie po prostu „zwolnić”. Tak jak się wymienia personel. — Sam mówił, że nigdy nie będzie mógł

---

[43] Ibidem, s. 116.

[44] Cyt za: E. Iwasyk: *Die Transkription der Briefe Maria Rohnes an Carl Hauptmann*, w: E. Białek, M. Czarnecka (red.): *Carl und Gerhart Hauptmann. Zwischen regionaler Vereinnahmung und europäischer Perspektivierung*, Wrocław/Dresden 2006, s. 390.

[45] M. Hauptmann, op. cit., s. 124.

> się beze mnie obejść… a jednak… a jednak musiałam… a jednak… ustąpić moje miejsce tej innej kobiecie. — To paliło! To kłuło i trafiało skromną dumę! Odpowiedź na to może być tylko jedna: „Niech tak będzie! Ale dumnie i wysoko trzymam głowę! Rób więc to, z czego nie możesz zrezygnować! Ale tu występuje człowiek przeciwko człowiekowi. — Nie chcę się załamać i nie załamię się. […] Chcę się podnieść — na ile będę mogła — i iść dalej swoją drogą. — Ja Cię nigdy nie wiązałam. — Jesteś wolny!”[46]

W dniu rozwodu 18 czerwca 1908 roku Carl zapisał Marcie w testamencie cały swój dorobek literacki. Dom w Szklarskiej Porębie Marta zgodziła się pozostawić Carlowi, ponieważ wiedziała, że tylko w nim artysta jest w stanie nadal pracować. Na to Carl reaguje w zaskakujący sposób: „Musisz zostać w Szklarskiej Porębie, nie pozwolę ci odejść z mojego życia”[47]. Pisze do Marty i postanawia zbudować dla niej nowy dom, w pobliżu swojego, na co ta się godzi:

> Wzrastało we mnie poczucie wolności, jako podpora w walce z losem. Więzy miłości, rozbite i rzucone mi pod nogi — nie chciałam się temu poddać, lecz szukać najbardziej własnego śmiechu i kochać życie w jego tysięcznych formach. — Wbrew jego okrucieństwom i gorzkiemu rozczarowaniu. — Nigdy nie zapominałam przy tym tego, czego nauczyłam się będąc prowadzona za rękę przez Carla Hauptmanna, tego, co zaczerpnęłam z jego serca. Ręka ta nigdy mnie też nie opuściła — mimo wszystko — a ja nigdy nie mogłam rozłączyć się z jego sercem[48].

Oczywiście ból po odejściu Carla objawił się chęcią wycofania, jednak czekającą ją samotność Marta traktuje jako kolejne wyzwanie: „Moja obecność tu służy mi również jako próba samoprzezwyciężenia”[49]. Odwiedzający ją później w nowym domu znajomi, często również goście będący wcześniej z wizytą u Carla, napotykali ją nie obnoszącą się ze swoim cierpieniem, pogodną, życzliwą i serdeczną, dbającą o swój piękny ogród[50]. Jednak, co ciekawe, Marta postanowiła już nigdy więcej nie przekroczyć progu swego dawnego domu, w związku z czym Carl nie potrafiący, jak się okazało, zrezygnować z kontaktów z byłą ukochaną, wspólnych rozmów na temat kolejnych utworów, wreszcie jej nieocenionej pomocy w zwykłych sprawach dnia codziennego i najzwyczajniej w świecie cierpiący z powodu utraty wiernej przyjaciółki pojawia się u niej codziennie, wspomaga ją również finansowo.

---

[46] Ibidem, s. 120.
[47] Cyt. za: *Carl Hauptmann. Pisarz z krainy Liczyrzepy*, s. 195.
[48] M. Hauptmann, op. cit., s. 124.
[49] Cyt. za: A. Gawron: *Marthas Selbstfindung…*, s. 397.
[50] Cyt. za: *Carl Hauptmann. Pisarz z krainy Liczyrzepy*, s. 195–196.

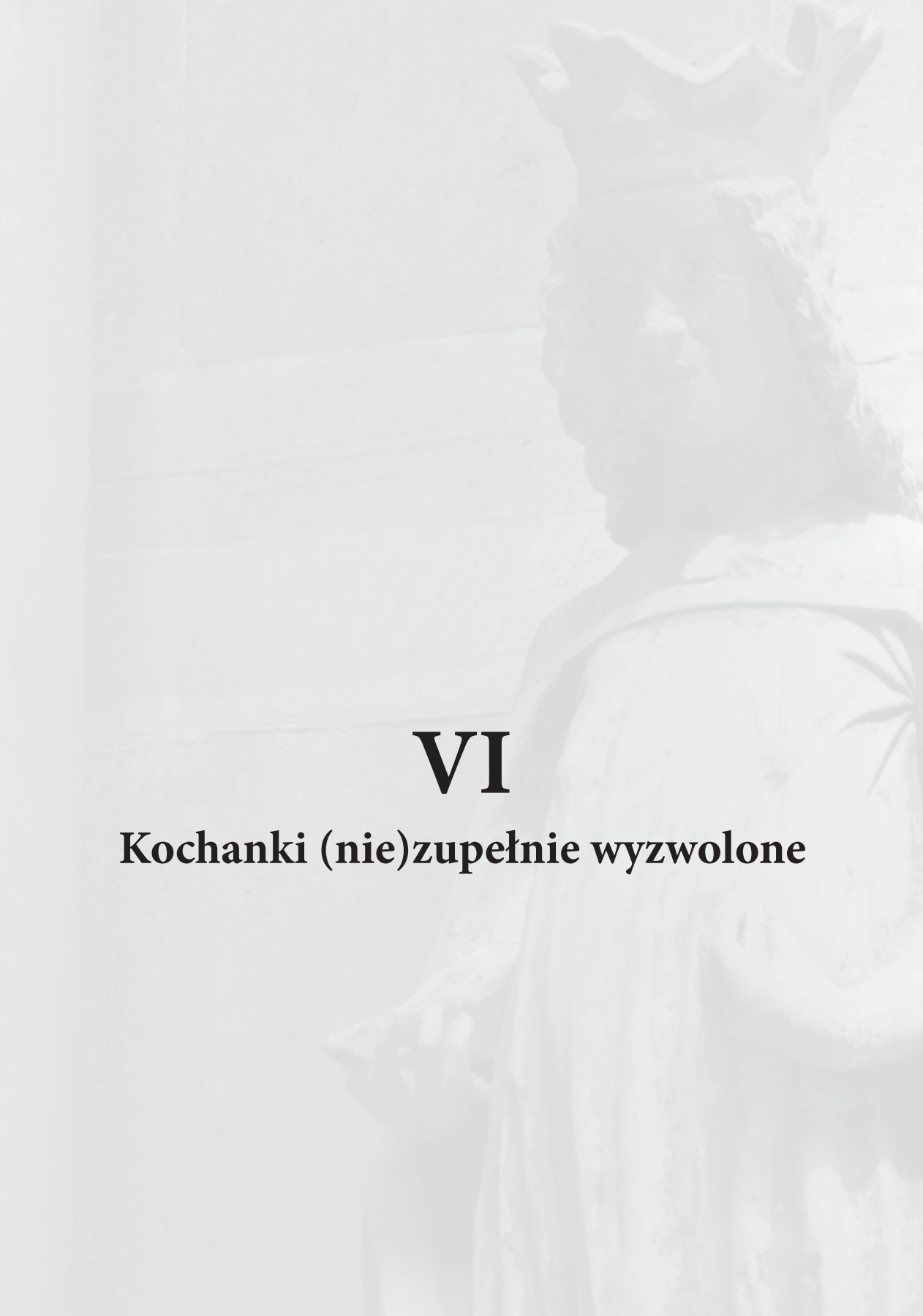
Zachowane z tego okresu listy świadczą o bardzo silnej więzi nadal łączącej oboje. Byli małżonkowie piszą do siebie kilka razy dziennie, a w listach z tego czasu odnaleźć można takie wyznania Carla jak: „Serce mi pęka, Myszko, z rozpaczliwej tęsknoty, kiedy czytam Twój list. Nawet nie wiesz, jak Twoje życie jest i musi pozostać warunkiem mojego, jeśli mam nie sczeznąć”[51]. Marta nie odwraca się od Carla, cieszy się z ich kontaktów i nadal doradza Carlowi przy dokonywaniu korekt. Niemal do ostatnich dni swego życia, nie mogąc się już samodzielnie poruszać, Carl, licząc na pomoc innych, odwiedza Martę w jej domu. Umiera w lutym 1921 roku. Rękopisy, pamiętniki, listy Carla trafiły zgodnie z jego ostatnią wolą do domu Marty, która po śmierci męża nadal poświęca Carlowi swoje życie — porządkuje jego spuściznę i pomaga w pracach organizacyjnych służących utworzeniu muzeum jego pamięci. Zostaje ono otwarte w latach 90. XX wieku w domu w Szklarskiej Porębie. Marta Hauptmann umiera 21 stycznia 1939 w Jeleniej Górze. Muza i przyjaciółka pisarza, wierna i oddana, spełniająca wszystkie życzenia męża, włącznie z tym wspomnianym na wstępie: „Muszę mieć pewność, że pozostaniemy sobie nierozerwalnie bliscy, […] będziemy z sobą i dla siebie, w myślach, w trosce, działaniu, w życiu i tchnieniu”. I tę prośbę męża spełniła.

Bibliografia

- *Carl Hauptmann. Pisarz z krainy Liczyrzepy*, oprac. i szkic końcowy M. Półrola, Łódź 2007.
- Gawron, Agnieszka: *Die Musen von Carl Hauptmann anhand der Tagebücher und Notizen von Martha Hauptmann*, w: E. Białek, M. Czarnecka (red.): *Dem Sonnenwanderer auf der Spur. Neue Beiträge zu Carl Hauptmann*, Dresden 2009, s. 147–161.
- Gawron, Agnieszka: *Marthas Selbstfindung nach der Scheidung von Carl Hauptmann*, w: E. Białek, M. Czarnecka (red.): *Carl und Gerhart Hauptmann. Zwischen regionaler Vereinnahmung und europäischer Perspektivierung*, Wrocław/Dresden 2006, s. 394–398.
- Grzywka, Katarzyna; Kolago, Lech: *Kobieta niecodzienna… O Marcie Hauptmann, pierwszej żonie Carla Hauptmanna. Rozmowa z prof. dr. hab. Krzysztofem A. Kuczyńskim (Uniwersytet Łódzki), edytorem jej wspomnień pt. „Mein Lebensfaden”*, w: „Studia Niemcoznawcze”, 48 (2011), s. 11–18.
- Hauptmann, Carl: *Słoneczni wędrowcy*, w: idem: *Lot sowy*, red. M. Czarnecka, Wrocław 2003, s. 35–45.
- Hauptmann, Martha: *Drogi mojego życia. Wspomnienia*, red. K.A. Kuczyński, Jelenia Góra/Szklarska Poręba 2014.
- Iwasyk, Ewa: *Die Transkription der Briefe Maria Rohnes an Carl Hauptmann*, w: E. Białek, M. Czarnecka (red.): *Carl und Gerhart Hauptmann. Zwischen regionaler Vereinnahmung und europäischer Perspektivierung*, Wrocław/Dresden 2006, s. 389–393.

[51] Cyt. za: A. Gawron: *Marthas Selbstfindung…*, s. 397.

– Koprowski, Jan: *Karol Hauptmann i Polacy*, w: K.A. Kuczyński (red.): *Carl Hauptmann w polskiej nauce i krytyce literackiej*, Włocławek 2012, s. 39–47.
– Musiał, Karol: *Carl Hauptmann und Josepha Kodis. Ihr gegenseitiges Verhältnis im Spiegel des dichterischen Werkes*, w: K.A. Kuczyński (red.): *Carl Hauptmann w polskiej nauce i krytyce literackiej*, Włocławek 2012, s. 475–484.
– Stroka, Anna: *Carl Hauptmann und seine Freundschaften mit Polen*, w: K.A. Kuczyński (red.): *Carl Hauptmann w polskiej nauce i krytyce literackiej*, Włocławek 2012, s. 501–515.
– Stroka, Anna: *Carl Hauptmanns Werdegang als Denker und Dichter*, Wrocław 1965.
– Wack, Edith: *„Denken ist ein miserables Geschaft". Carl Hauptmanns Ungenügen an der Wissenschaft*, w: E. Białek, M. Czarnecka (red.): *Dem Sonnenwanderer auf der Spur. Neue Beiträge zu Carl Hauptmann*, Dresden 2009, s. 87–118.



VI

Kochanki (nie)zupełnie wyzwolone

Paweł Piszczatowski

Uniwersytet Warszawski
Instytut Germanistyki

Dziewice i kochanki — erotyka w tekstach średniowiecznych poetek niemieckich

Virgins and Mistresses — Eroticism in Some Texts by Medieval German Female Poets

The present text is an attempt to present the erotic motifs in the poetry of medieval female poets. The various aspects of female sexuality are an important area of the poetic language of writing women in the secular love poetry of Occitan Trobairitz, as well as in the language of the German Minnesang, which is characterized mainly by male authorship. With regard to the performance practice of poetry in the Middle Ages, it is, however, important to emphasize that there were, in addition to the male minstrels, also female spilwîp who were involved in the distribution of poetry in the medieval society. Particularly strong sexual imagery is also pronounced in the writings of German mystic female poets who used to express the ecstatic experience of mystical union by erotic and sexual images.

Keywords: female poets of the Middle Ages, eroticism, mysticism, female sexuality

Słowa kluczowe: poetki średniowieczne, erotyka, mistyka, seksualność kobieca

1. Wprowadzenie

Tematyka niniejszego tekstu może wydawać się na pierwszy rzut oka problematyczna i to z dwóch powodów: po pierwsze — poza dość wąskim gronem osób specjalizujących się w badaniach mediewistycznych — nie nawykliśmy kojarzyć wieków średnich z literackimi wyobrażeniami kobiecej erotyki i skłonni jesteśmy postrzegać te czasy jako okres absolutnej dominacji patriarchalnych struktur feudalnej władzy i religijnych paradygmatów antropologicznych gloryfikujących dziewictwo i cielesną ascezę. Po drugie, dalecy jesteśmy od wyobrażenia, że w ramach tych struktur kobiety mogły stanowić realne podmioty procesów kulturowych. I chociaż zapewne niemało w tych obiegowych poglądach racji, to jednak całe długie milenium określane mianem wieków średnich było okresem na tyle heterogenicznym,

że trudno je sprowadzić jedynie do utrwalonego w epoce oświecenia stereotypu mrocznych wieków wszechobecnego zabobonu. Był to w dużej mierze — wbrew istnieniu ewidentnych ograniczeń społecznych, religijnych i kulturowych — czas, w którym obecna była przestrzeń umożliwiająca zaistnienie zjawisk rozwijających się na obrzeżach głównego nurtu kultury, lub przynajmniej tak postrzeganych z punktu widzenia ich późniejszej recepcji, co w przypadku literatury pisanej przez kobiety nie jest bez znaczenia z uwagi na dość powszechne tendencje do marginalizowania udziału kobiet w procesach kulturowych.

Dlatego też postaram się zaprezentować kilka przykładów podmiotowej roli kobiet w kulturze średniowiecznej na polu ich twórczości literackiej oraz obecnych w niej wątków kobiecej erotyki, dziewic i kochanek, zaczynając od przywołania postaci wielkiej czternastowiecznej mistyczki Katarzyny ze Sieny (1347–1380), kobiety, która dysponowała na tyle silną pozycją w złożonej polityce kościelnej tego burzliwego stulecia, by z powodzeniem wpływać na zwaśnione obozy bezpośrednio przed i w czasie wielkiej schizmy zachodniej (1378–1417). Jednak to nie jej wpływy polityczne mają stanowić punkt wyjścia moich analiz, lecz fakt, że miała ona w czasie jednej z mistycznych wizji, na znak dokonanych zaślubin, otrzymać od samego Jezusa pierścień w postaci jego napletka, o czym osobiście pisała w liście do Joanny II, królowej Neapolu[1].

Erotyka jest w piśmiennictwie wieków średnich obecna nie tylko w kręgu kultury świeckiej odwołującej się zarówno do wysoce zrytualizowanych form miłości dworskiej, lecz także — a może przede wszystkim — w literaturze religijnej, zwłaszcza mistycznej, która była w znacznej mierze domeną kobiet. To w ich tekstach metaforyka otwarcie seksualna stanowi zasadniczy paradygmat opisu doświadczenia ekstatycznej unio mystica, zjednoczenia z bóstwem przyjmującego kształt mistycznych zaślubin i ewokującego jawnie erotyczne konotacje.

2. Poezja oksytańskich trobairitz i niemiecki Minnesang

Zanim jednak zajmę się fenomenem wizji erotycznych w piśmiennictwie mistyczek niemieckich, pragnę zwrócić uwagę na obecność kobiet jako autorek tekstów literackich także poza ich kręgiem.

---

[1] Por. E. Duprè Theseider (red.): *Epistolario di Santa Catarina di Siena*, t. 1, nr XXXVIII, Roma 1940, s. 158.

Nie ma wprawdzie w niemieckim kręgu językowym odpowiedniczek prowansalskich trobairitz, spośród których najbardziej znana jest żyjąca na przełomie XII i XIII wieku Beatritz de Dia, która pisała:

[…]
Ben volria mon cavalier
tener un ser e mos bratz nut,
q'el s'en tengra per ereubut
sol q'a lui fezes cosseiller;
car plus m'en sui abellida
no fetz Floris de Blanchaflor:
eu l'autrei mon cor e m'amor
mon sen, mos houills e ma vida.

Bels amics, avinens e bos,
Cora.us tenrai e mon poder?
e que jagues ab vos un ser
e qe.us des un bais amoros!
Sapchatz, gran talan n'auria
qe.us tengues en luoc del marit,
ab so que m'aguessetz plevit
de far tot so qu'eu volria.

[Bardzo bym chciała wieczora pewnego / ramieniem nagim objąć jego ciało, / by pieścić czule mógł on pierś mą białą, / która poduszką byłaby dla niego. / Więcej rozkoszy bym ja z tego miała, / niż Floris sprawił swojej Blancaflorze. / Jemu bym dała me serce być może, / jemu bym oczy me i życie dała.

Mój przyjacielu dobry i przystojny, / gdybyś się jeno znalazł raz w mej mocy, / bym pod osłoną jednej czułej nocy / smaku zaznała twoich ust upojnych, / wiedz, że bym czuła przemożne łaknienie, / i chętnie jak męża kochałabym ciebie, / gdybyś mi przysiągł, że w każdej potrzebie / spełnić byś zechciał wszelkie me pragnienie[2].]

I chociaż próżno by szukać w niemieckiej poezji średniowiecznej porównywalnie śmiałych obrazów erotycznych, które wyszłyby spod pióra kobiety, to kobiece głosy rozbrzmiewają w pieśniach miłosnych tworzonych przez męskich minnesingerów. U Reinmara utrwalają one zazwyczaj,

[2] Tekst oryginalny za: *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs*, t. 1: *Lieder der Trobadors. Zweisprachig Provençalisch — Deutsch*, red. i tłum. D. Rieger, Stuttgart 1980, s. 178. Za skonsultowanie przekładu polskiego autor artykułu dziękuje Małgorzacie Sokołowicz i Dariuszowi Krawczykowi. O ile nie zaznaczono inaczej, cytaty zostały przełożone przez autora artykułu.

jak pisze Katharina Boll, „wyobrażenie o męskiej dominacji", a podstawowa ich funkcja polega na wyjaśnieniu „typowego dla Minnesangu dylematu śpiewaka, który kocha, mimo że nie jest — na pozór — kochany, poprzez wskazanie na dylemat kobiety, która chce kochać, ale nie może"[3]. Nie może zaś kochać, bo nie pozwalają jej na to normy społeczne i dbałość o dobre imię, które zawsze mają pierwszeństwo przed osobistymi skłonnościami. U niewiele od Reinmara młodszego Walthera von der Vogelweide głosy te niosą już jednak obrazy spełnionej zmysłowej rozkoszy, jak w znanym wierszu *Unter der linden* [*Pod lipą*], którego fragmenty przytaczam w oryginale średniowysokoniemieckim oraz przekładzie Leopolda Staffa:

> Under der linden / an der heide, / dâ unser zweier bette was, / dâ mugent ir vinden / schône beide / gebrochen bluomen unde gras. […]
>
> Ich kam gegangen / zuo der ouwe: / dô was mîn friedel komen ê. / dâ wart ich enpfangen / hêre frowe / daz ich bin saelic iemer mê. / er kuste mich wol tûsent stunt: / […] / seht wie rôt mir ist der munt.
>
> Dô hat er gemachet / alsô rîche / von bluomen eine bettestat. / des wirt noch gelachet / inneclîche, / kumt iemen an daz selbe pfat. / bî den rôsen er wol mac / […], / merken wâ mirz houbet lac.
>
> Daz er bî mir laege, / wesse ez iemen — / nu enwelle got!, so schamt ich mich. / wes er mit mir pflaege, / niemer niemen / bevinde daz wan er und ich / und ein kleinez vogellîn: / tandaradei, / daz mac wol getriuwe sîn[4].
>
> [Kędy szeleszcze / Lipa w kwiecie, / gdzie z miłym swym siedziałam wraz, / Miejsce to jeszcze odnajdziecie, / Bo zmięte kwiaty pomną nas. […]
>
> Gdym porą nocną, / W to ustronie / Przyszła, mój miły już tam był. / Tulił mnie mocno / Na swym łonie, / Dotąd mam słodycz w głębi żył. / Czy całował? Rozdział z chust? / […] / Patrz na czerwień moich ust!
>
> I poszedł łoże / Popod lasem / Z przeróżnych kwiatów usłać nam. / Śmiałby się może, / Ktoby czasem / Przechodził i przystanął tam. / Zaraz by po różach zgadł / […] / Mej leżącej głowy ślad.

---

[3] K. Boll: *„Also redete ein vrowe schoene". Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg 2007, s. 462.

[4] I. Kasten (red.): *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main 2014, s. 396–398.

Gdyby obwieścił / Kto te śluby, / Broń Boże, gdzież przed wstydem schron? / Lecz jak mnie pieścił / Miły, luby / Wiem jedynie ja i on. / A słowiczek pośród róż / Tandaradei! / Pewnie milczeć będzie już[5].]

Praktyka wykonawcza pieśni minnesingerów, a w nie mniejszym stopniu także treści charakterystyczne dla Frauenlieder, skłaniają — we współczesnej perspektywie badawczej — do rozważenia tezy, że kobiety nie były jedynie ich podmiotami lirycznymi w sensie odgrywanej przez męskiego autora i wykonawcę roli (Rollendichtung), lecz także aktywnymi ich wykonawczyniami, a niewykluczone, że czasami także autorkami[6]. Chociaż, jak trafnie zauważa Ingrid Bennewitz, informacje na temat kobiet jako autorek świeckich tekstów niemieckiej literatury średniowiecznej „należą niestety raczej do sfery fantazji niż filologii"[7], to jednak trudno wyobrazić sobie pieśń Walthera śpiewaną męskim głosem[8]. Średniowieczna niemczyzna zna zresztą — obok męskiego określenia *spilman* — także słowo *spilwîp* na określenie kobiety parającej się muzyką i niesieniem rozrywki na wzór prowansalskiej joglaressy[9]. Multimedialna prezentacja *Spielfrauen im Mittelalter* zrealizowana w 2007 roku w ramach projektu badawczego *Musik und Gender im Internet w Hochschule für Musik und Theater* w Hamburgu dokumentuje historię tych kobiet i zakres ich artystycznej działalności[10]. Jak możemy się dowiedzieć ze strony projektu, „spilwîp umiała często nie tylko śpiewać, lecz także prezentować aranżacje taneczne i grać na kilku instrumentach"[11]. Autorki projektu opisują spektakularny przypadek niejakiej Agnes von Böhmen (nie mylić ze św. Agnieszką z Pragi z rodu Przemyślidów), która zyskała daleko

---

[5] L. Staff: *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1955, s. 62.

[6] Por. S. Obermaier: *Der Sänger und seine Rezipientin. Zu Ich-Rolle und Rollen-Ich in den Sänger- und Frauenliedern des Hohen Minnesangs*, w: T. Cramer (red.): *Frauenlieder — Cantigas de amigo. Internationale Colloquien des Centro de Estudos Humanísticos, der Faculdade des Letras und des Fachbereichs Germanistik*, Stuttgart 2000, s. 35–36. Por. także: I. Kasten: *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzeptes*, Heidelberg 1986, s. 8.

[7] I. Bennewitz: *Frauenliteratur im Mittelalter oder feministische Mediävistik? Überlegungen zur Entwicklung der geschlechtergeschichtlichen Forschung der germanistischen Mediävistik der deutschsprachigen Länder*, w: „Zeitschrift für Deutsche Philologie", 112 (1993), s. 388.

[8] Autorka odwołuje się tutaj między innymi do prób ustalenia autorstwa anonimowych nierzadko „strof kobiecych" (Frauenstrophen) wczesnego niemieckiego minnesangu i odsyła do swojego tekstu *Das Paradoxon weiblichen Schreibens im Minnesang*, w: „Mediävistik", 4 (1991), s. 21–36.

[9] Zob. http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=BMZ&lemid=BW02086 (dostęp: 10.12.2016).

[10] Zob. http://mugi.hfmt-hamburg.de/spielfrauen/ (dostęp: 10.12.2016).

[11] Ibidem.

idące zaufanie Wacława IV Luksemburskiego (1361–1419), stała się być może jego kochanką i której król powierzał misje dyplomatyczne[12].

Nie zachowały się jednak żadne teksty sygnowane ręką jakiejś spilwîp, a na temat ich repertuaru, zwłaszcza tekstowego, można — jak już wspominałem — snuć jedynie przypuszczenia.

Zachowały się natomiast inne przykłady tekstów miłosnych pisanych przez kobiety. Najsłynniejszym z nich jest bodaj wiersz anonimowej poetki:

Dû bist mîn, ich bin dîn,
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozzen
in mînem herzen,
verlorn ist daz slüzzelîn —
dû muost ouch immer dar inne sîn[13].

[Tyś jest mój i jam twa jest, / to zupełnie pewna rzecz. / Zamknęłam ciebie / ja w sercu moim, / a kluczyk doń się zawieruszył — / przeto się nigdzie stamtąd już nie ruszysz.]

Tekst powstał około roku 1180 i stanowi zakończenie napisanego po łacinie listu miłosnego anonimowej kobiety, jak należy przypuszczać — zakonnicy. Zachował się w kodeksie z bawarskiego klasztoru Tegernsee (*Tegernseer Handschrift*, Bayerische Staatsbibliothek München, sygn. clm 19411)[14].

O ile w typowej poezji minnesangu, jak choćby w cytowanej tu pieśni Walthera von der Vogelweide, spełniona miłość stanowi zazwyczaj jedynie wspomnienie pojedynczego spotkania, to tutaj jawi się jako absolutna nierozłączność. Trudno jednak zgodzić się z interpretacją Katrin M. Kohl, że symetryczność składni wyraża równowagę między kochającymi i wzajemność ich uczucia[15]. Jedynie w pierwszym wersie relacja między ja i ty jest symetryczna. W dalszej części wiersza dominuje już jednostronne zawłaszczenie i nieodwracalna inkorporacja partnera. Powstaje obraz tyleż intymny, co radykalny.

---

[12] Por. A. Classen: *Deutsche Frauenlieder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts*, Amsterdam/Atlanta 1999, s. XVII; M. Bachfischer: *Musikanten, Gaukler und Vaganten: Spielmannskunst im Mittelalter*, Augsburg 1998, s. 34.

[13] I. Kasten (red.): *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main 2014, s. 30.

[14] Por. ibidem, s. 575–576.

[15] Por. K.M. Kohl: *Poetologische Metaphern: Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin/New York 2007, s. 335–336.

3. Erotyka w tekstach średniowiecznych mistyczek niemieckich

Radykalne, choć w inny sposób, są też metafory erotyczne, które napotykamy u Mechtyldy z Magdeburga (ok. 1207–1282), mistycznej minnesingerki, jak się ją czasem określa z uwagi na podobieństwo stylu jej pisarstwa i działających w tym samym czasie poetów z kręgu niemieckiego minnesangu.

Stwierdzenie, że Mechtylda była piewczynią boskiej minne, operującą w swej twórczości metaforyką charakterystyczną dla świeckiej liryki miłosnej XIII wieku, nie wyczerpuje bynajmniej specyfiki jej pisarstwa. Próżno by zresztą szukać w poezji minnesingerów intensywności, z jaką erotyczne imaginarium przemawia z dzieła Mechtyldy.

W rozdziale XXV księgi II Bóg zwraca się do ogarniętej miłosną tęsknotą duszy w następujący sposób:

> Wie weit wir auch voneinander entfernt sind —
> wir können doch nicht getrennt sein.
> Ich kann dich gar nicht sehr zärtlich berühren,
> ohne dir unvorstellbar weh zu tun in deinem armen Leib!
> Würde ich mich dir zu aller Zeit so schenken, wie du es begehrst,
> so müßte ich die angenehme Herberge, die du mir bist, auf Erden entbehren,
> denn tausend Leiber würden nicht hinreichen,
> um das Begehren einer liebenden Seele vollkommen zu stillen[16].
>
> [Ja nie mogę się od ciebie odłączyć, / choćbyśmy nie wiem jak daleko byli od siebie; / bo przecież nie moglibyśmy być rozdzieleni. / Gdybym nawet dotykał cię bardzo delikatnie, / to i tak musisz odczuwać w swoim ciele niezmierny ból. / Lecz gdybym dawał ci Siebie zawsze według twojego pragnienia, / musiałbym się wyrzec Mojego miłego mieszkania w tobie. / Gdyż tysiąc ciał nie zdoła zaspokoić / pragnienia i woli kochającej duszy[17].]

W wersji średniowysokoniemieckiej trzeci z przytoczonych tu wersów brzmi „Ich kan dich nit so kleine beriben". Jak pisze Peter Dinzelbacher, „Bóg jawi się jako owładnięty namiętnym pożądaniem i używa wręcz słowa bereiben, będącego dość konkretnym czasownikiem opisującym stosunek płciowy"[18].

---

[16] Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*, Frankfurt am Main 2003, s. 131.

[17] Mechtylda z Magdeburga: *Strumień światła boskości*, t. 1, tłum. J.P. Nowak OFM, Kraków 2016, s. 109–110.

[18] P. Dinzelbacher: *Deutsche und niederländische Mystik des Mittelalters. Ein Studienbuch*, Berlin/Boston 2012, s. 100.

Jest rzeczą powszechnie znaną, że wszelkie nurty mistyki w obrębie wielkich monoteistycznych systemów religijnych wykazują znaczne upodobanie w stosowaniu bardzo odważnych obrazów seksualnych przedstawiających mistyczne zaślubiny ludzkiej duszy z bóstwem. Ulrich Müller zauważa, że „zakorzeniona w neoplatonizmie erotyzacja religii znalazła w literaturze […] swój pierwszy wyraz w kazaniach o *Pieśni nad Pieśniami* Bernarda z Clairvaux, równolegle do deifikacji kobiety w świeckiej liryce trubadurów”[19].

Także w żydowskiej kabale, której wielki rozkwit przypada na ten sam wiek XIII, kiedy to w muzułmańskiej Hiszpanii Mojżesz z Leonu (ok. 1250––1305) pisze najważniejsze kabalistyczne dzieło, obfitującą w motywy erotyczne *Księgę Zohar*, podobnie jak w mistyce chrześcijańskiej (zwłaszcza kobiecej) z tego czasu, obrazowość opiera się w dużej mierze na mistycznych interpretacjach *Pieśni nad Pieśniami*. Erotyka obecna w pismach kabalistycznych posiada aspekt wyraźnie seksualny, odwołujący się do relacji dwóch najniższych sefirot kabalistycznego drzewa życia, męskiej sefiry Jesod i żeńskiej Malchut reprezentującej żeński aspekt bóstwa, Szechinę będącą wyobrażeniem realnej obecności Boga w świecie stworzonym w ogóle i w historii narodu wybranego w szczególności. Jesod ma charakter wyraźnie falliczny, żeńska Szechina zaś przedstawiana jest za pomocą obrazów waginalnych. To wzajemne oddziaływanie tych dwóch sefir zapewnia drożność kanałów, którymi energia witalna, utożsamiana po wielokroć z męskim nasieniem, przedostaje się z sefir najwyższych (Keter, Chochma i Bina) do świata w jego materialnej postaci i zapewnia jego trwanie[20]. Co ciekawe, kabała żydowska odwraca wektor tej symboliki seksualnej i — w przeciwieństwie do kobiecej mistyki chrześcijańskiej — zakłada istnienie żeńskiej postaci Boga, z którą, jak czytamy w księdze Zohar, Mojżesz odbywał stosunki cielesne[21]. Nie oblubienica zatem, jako alegoria kobiecej duszy, szuka tu zjednoczenia z bosko-męskim oblubieńcem, lecz męski sprawiedliwy (cadyk) dąży do seksualnej penetracji sfery najwyższego sacrum.

Kolejnych odgałęzień tej rizomatycznej struktury należałoby zapewne szukać w miłosnej liryce persko-arabskiej, która z muzułmańskiej Hiszpanii promieniowała — za pośrednictwem południowej Francji i jej oksytańskiej poezji — na zachodnią kulturę wieków średnich.

---

[19] U. Müller: *Mechthild von Magdeburg und Dantes Vita Nuova, oder Erotische Religiosität und religiöse Erotik*, w: R. Krohn (wyd.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, München 1983, s. 166–167.

[20] Por. P. Piszczatowski: *Znacze//nie wiersza. Apofazy Paula Celana*, Warszawa 2014, s. 47–48.

[21] Por. G. Scholem: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 1997, s. 252.

Wracając do obrazowości napotykanej wielokrotnie w dziele Mechtyldy z Magdeburga, warto zestawić ze sobą kilka fragmentów jej tekstu z obrazami *Pieśni nad Pieśniami*, by chociaż zdawkowo uchwycić radykalność języka niemieckiej mistyczki. Oblubienica z *Pieśni na Pieśniami* woła:

Niech mnie ucałuje pocałunkami swych ust!
Bo miłość twa przedniejsza od wina.
[…]
Pociągnij mnie za sobą! Pobiegnijmy!
Wprowadź mnie, królu, w twe komnaty!
Cieszyć się będziemy i weselić tobą,
i sławić twą miłość nad wino… (Pnp 1,1–4)[22].

Po czym relacjonuje miłosne spełnienie w cielesnym uścisku:

Wprowadził mnie do domu wina,
i sztandarem jego nade mną jest miłość.
[…]
Lewa jego ręka pod głową moją,
a prawica jego obejmuje mnie (Pnp 2,4–6).

U Mechtyldy obrazy te są o wiele bardziej skonkretyzowane i nie stronią od zmysłowej dosłowności:

„Bleib stehen, edle Seele!"
„Was gebietest du, Herr?"
„Ihr sollt euch ausziehen!"
„Herr, was wird dann mit mir geschehen?"
„Edle Seele, Ihr seid meiner Natur so innig verbunden,
dass gar nichts zwischen Euch und mir sein darf. […]"
„Herr, nun bin ich eine nachte Seele
und du in dir selbst ein Gott in grosser Herrlichkeit. […]"
Darauf tritt da eine selige Stille ein, wie es beide wollen.
Er schenkt sich ihr und sie schenkt sich ihm[23].

[„Zatrzymajcie się, Pani Duszo!" / „Co rozkażesz, Panie?" / „Musicie być ogołocona!" / „Panie, a co się wtedy ze mną stanie?" / „Pani Duszo, jesteście tak bardzo upodobniona do Mnie, / że między Wami a mną nie może być niczego. […]" / „Panie, oto też jestem nagą duszą, / a Ty w sobie samym

[22] Cytaty biblijne za: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.
[23] Mechthild von Magdeburg, op. cit., s. 65.

bogato przyozdobionym Bogiem. […]" / Wtedy nastaje błoga cisza i spełnia się życzenie obojga. / On daje się jej, ona daje się Jemu[24].]

Podobnych obrazów jest w dziele Mechtyldy z Magdeburga wiele. Bóg pragnie, by dusza spoczęła nago w jego ramionach, mówi do niej:

Du bist mein Kopfkissen,
mein lieblichstes Lager
meine verborgenste Ruhe,
mein tiefstes Begehren
meine höchste Ehre!
Du bist eine Lust für meine Gottheit
ein Trost für meine Glut[25].

[Jesteś moim niezwykle miękkim wezgłowiem, / Moim najmilszym posłaniem, / Moim najskrytszym spoczynkiem, / Moją najgłębszą tęsknotą, / Moją najwyższą chwałą. / Ty jesteś rozkoszą mego Bóstwa, / pragnieniem mojego Człowieczeństwa, / strumieniem mojego żaru[26].]

Cytowany już Peter Dinzelbacher wskazuje ponadto na wyraźną konotację erotyczną ciągle powracających u Mechtyldy słów oznaczających ciecz i wilgotnienie[27].

Także u innej wielkiej mistyczki niemieckiej, Hildegardy z Bingen (1098–1179) wilgotność, wpleciona w fizjologiczną realność kobiecej seksualności, odgrywa znaczną rolę. W kosmicznej wizji III z pierwszej księgi *Scivias* czytamy:

Darauf sah ich ein riesenhaftes Gebilde, rund und schattenhaft. Wie ein Ei spitzte es sich oben zu, wurde in der Mitte breiter und nach unten zu wieder schmäler. […]
Unterhalb des Äthers sah ich dunstige Luft und darunter eine weiße Haut. Der Dunst flutete hin und her und versorgte das ganze Gebilde mit Feuchtigkeit. Dann entströmten ihm heftig rauschende Platzregen. Dann wieder dehnte er sich gelinde aus und träufelte wohltuendes herabfallendes Naß[28].

[Następnie ujrzałam wielką okrągłą i zacienioną konstrukcję w kształcie jaja; w górze wąską, w środku szerszą, a u dołu ścieśnioną. […]

[24] Mechtylda z Magdeburga, op. cit., t. 1, s. 63–64.
[25] Mechthild von Magdeburg, op. cit., s. 385.
[26] Mechtylda z Magdeburga, op. cit., s. 44.
[27] Por. P. Dinzelbacher, op. cit., s. 100.
[28] Hildegard von Bingen: *Wisse die Wege. Scivias*, Salzburg 1955, s. 109–110.

Ilustracja 1. Miniatura z Kodeksu Rupertsberskiego, ok. 1165
(zob. bibliografia)

I pod tym eterem ujrzałam wodniste powietrze, mające pod sobą białą warstwę. To powietrze, rozprzestrzeniające się tu i ówdzie, całą konstrukcję napełniało wilgocią. A kiedy gromadziło się nagle, z wielkim łoskotem wylewało z siebie ulewny deszcz, a kiedy znowu rozrzedziło się delikatnie, spokojnie wylewało z siebie łagodny deszczyk[29].]

Ograniczona objętość niniejszego studium nie pozwala na szczegółową analizę tego frapującego tekstu. Niech więc za ostatni akcent posłuży jedynie fakt, że zachowana w Kodeksie Rupertsberskim (jako faksymile) miniatura go ilustrująca ma niemal anatomiczny kształt kobiecej waginy (zob. il. 1).

[29] Hildegarda z Bingen: *Scivias*, t. 1, tłum. J. Łukaszewska-Haberkowa, Kraków 2011, s. 154–156.

Jak pisze Aloys Henning,

> kosmos opisany zostaje zgodnie z archaicznymi wyobrażeniami jako jajo. Oprócz nawiązań do morfologicznych aspektów budowy kurzego jaja miniatura z Kodeksu Rupertsberskiego ukazuje o wiele wyraźniej niż inne przedstawienia symboliczne analogie z budową sromu i żeńskich organów płciowych. Złote płomienie okalające ten żeński symbol od zewnątrz na kształt aureoli odsyłają do wyobrażenia boskości. Słońce usytułowane jako „roetlich funkelnder Feuerball, so gross, dass das ganze Gebilde von ihm sein Licht empfing" w górnej części tego symbolicznego kosmosu łatwo daje się zidentyfikować jako anatomiczna łechtaczka. Teologia wcielonego Słowa, inkarnacji boskiego Logosu jako teofania kosmiczna bazuje w wizji Hildegardy na doświadczeniu kobiecej seksualności, co widoczne jest w wielu tekstach księgi *Scivias*. Wizjonerka stosuje w nich odwołania do doświadczeń orgazmu i menstruacji jako kosmicznych szyfrów potężnych mocy korespondujących z emocjonalnymi i fizjologicznymi aspektami kobiecej seksualności[30].

4. Perspektywy badawcze

Szkic niniejszy stanowi jedynie przyczynek do głębszej refleksji nad podmiotową obecnością kobiet w literaturze niemieckiego średniowiecza oraz wątkami erotycznymi, po które sięgały autorki tekstów świeckich i religijnych tego okresu. Z uwagi na niedostępność tekstów źródłowych, które byłyby w stanie rzucić pełniejsze światło na aktywny udział kobiet w kulturze literackiej wieków średnich, pełna rekonstrukcja ich aktywności nie będzie zapewne nigdy możliwa. Należy jednak pamiętać, że jedną z prominentnych cech literatury wieków dawnych jest jej charakter oralny. Brak tekstów pisanych nie może zatem być dowodem na to, że kobiety nie brały także czynnego udziału w procesach przekazu ustnego tekstów poetyckich. Założenie takie wydaje się tym bardziej wątpliwe, że istnieją niezbite dowody na to, że kobiety średniowieczne zajmowały się zawodowo dostarczaniem rozrywki artystycznej szerokiej publiczności, także dworskiej.

Również w refleksji nad pismami mistycznymi niemieckich autorek średniowiecznych należy dowartościować istotność symboliki seksualnej nie tylko w wymiarze alegorycznym, jak czynią to interpretacje stricte religijno-teologiczne, lecz także jako zapis zmysłowego doświadczenia kobiecej

[30] A. Henning: *Zur weiblichen Metaphorik des Auges als Angstchiffre*, w: E. Donnert (red.): *Europa in der frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt*, t. 6: *Mittel-, Nord- und Osteuropa*, Köln/Weimar/Wien 2002, s. 497–498.

cielesności i stałego przenikania się sacrum i profanum w opisach mistycznej ekstazy, która bardzo często przedstawiana jest jako doświadczenie na wskroś erotyczne.

Bibliografia

- Bachfischer, Margit: *Musikanten, Gaukler und Vaganten: Spielmannskunst im Mittelalter*, Augsburg 1998.
- Bennewitz, Ingrid: *Das Paradoxon weiblichen Schreibens im Minnesang*, w: „Mediävistik", 4 (1991), s. 21–36.
- Bennewitz, Ingrid: *Frauenliteratur im Mittelalter oder feministische Mediävistik? Überlegungen zur Entwicklung der geschlechtergeschichtlichen Forschung der germanistischen Mediävistik der deutschsprachigen Länder*, w: „Zeitschrift für Deutsche Philologie", 112 (1993), s. 383–393.
- *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2000.
- Boll, Katharina: *„Also redete ein vrowe schoene". Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*, Würzburg 2007.
- Classen, Albrecht: *Deutsche Frauenlieder des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts*, Amsterdam/Atlanta 1999.
- Dinzelbacher, Peter: *Deutsche und niederländische Mystik des Mittelalters. Ein Studienbuch*, Berlin/Boston 2012.
- Duprè Theseider, Eugenio (red.): *Epistolario di Santa Catarina di Siena*, t. 1, nr XXXVIII, Roma 1940.
- Henning, Aloys: *Zur weiblichen Metaphorik des Auges als Angstchiffre*, w: E. Donnert (red.): *Europa in der frühen Neuzeit. Festschrift für Günter Mühlpfordt*, t. 6: *Mittel-, Nord- und Osteuropa*, Köln/Weimar/Wien 2002, s. 487–528.
- Hildegarda z Bingen: *Scivias*, t. 1, tłum. J. Łukaszewska-Haberkowa, Kraków 2011.
- Hildegard von Bingen: *Wisse die Wege. Scivias*, Salzburg 1955.
- Kasten, Ingrid (red.): *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, Frankfurt am Main 2014.
- Kasten, Ingrid: *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzeptes*, Heidelberg 1986.
- Kohl, Katrin M.: *Poetologische Metaphern: Formen und Funktionen in der deutschen Literatur*, Berlin/New York 2007.
- Mechthild von Magdeburg: *Das fließende Licht der Gottheit*, Frankfurt am Main 2003.
- Mechtylda z Magdeburga: *Strumień światła boskości*, t. 1, tłum. J.P. Nowak OFM, Kraków 2016.
- *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs*, t. 1: *Lieder der Trobadors. Zweisprachig Provençalisch — Deutsch*, red. i tłum. D. Rieger, Stuttgart 1980.
- Müller, Ulrich: *Mechthild von Magdeburg und Dantes Vita Nuova, oder Erotische Religiosität und religiöse Erotik*, w: R. Krohn (red.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, München 1983, s. 163–176.

– Obermaier, Sabina: *Der Sänger und seine Rezipientin. Zu Ich-Rolle und Rollen-Ich in den Sänger- und Frauenliedern des Hohen Minnesangs*, w: T. Cramer (red): *Frauenlieder — Cantigas de amigo. Internationale Colloquien des Centro de Estudos Humanísticos, der Faculdade des Letras und des Fachbereichs Germanistik*, Stuttgart 2000, s. 33–48.
– Piszczatowski, Paweł: *Znacze//nie wiersza. Apofazy Paula Celana*, Warszawa 2014.
– Scholem, Gershom: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. I. Kania, Warszawa 1997.
– Staff, Leopold: *Wiersze zebrane*, t. 2, Warszawa 1955.

Netografia

– http://mugi.hfmt-hamburg.de/spielfrauen/ (dostęp: 10.12.2016).
– http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=BMZ&lemid=BW02086 (dostęp: 10.12.2016).

Ilustracje

1. *Miniatura z Kodeksu Rupertsberskiego*, ok. 1165 (zachowana jako faksymile z 1927 roku). Benediktinerinnenabtei Sankt Hildegard, Rüdesheim am Rhein. The Yorck Project: *10.000 Meisterwerke der Malerei*, DVD-ROM, Directmedia Publishing GmbH 2002, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Meister_des_Hildegardis-Codex_001.jpg (dostęp: 10.12.2016).

Małgorzata Sokołowicz
Uniwersytet Warszawski
Instytut Romanistyki

Jak kocha kobieta szlachetna i cnotliwa? Życie, miłość i konwencja w wierszach Pernette du Guillet

How Does a Honest and Virtuous Woman Love? Life, Love and Convention in Some Poems by Pernette du Guillet

The present paper focuses on some poems by Pernette du Guillet, a 16th-century French woman-poet from Lyon. Often underestimated, Pernette du Guillet is usually referred to as the muse of Maurice Scève and the inspiration of his famous *Délie*. However, over 70 poems published posthumously show her unusual education and familiarity with the main poetic traditions of her times (courtly love, Petrarchism or Neoplatonism). Besides the literary conventions, life inspiration (love for Scève) is well seen in the poems. The idealised version of the Lover is sometimes dominated by Pernette's own voice representing a woman-poet fully aware of her beauty, talent and desire.

Keywords: Du Guillet, Scève, love, convention, poetry

Słowa kluczowe: Du Guillet, Scève, miłość, konwencja, poezja

W sierpniu 1545 roku, zaledwie miesiąc po śmierci dwudziestokilkuletniej Pernette du Guillet, w zakładzie Jeana de Tournes ukazują się drukiem *Rymes de gentille et vertueuse dame D. Pernette du Guillet Lyonnoise* [*Rymy szlachetnej i cnotliwej damy D. Pernette du Guillet, mieszkanki Lyonu*]. W trzystronicowym wstępie zatytułowanym *Aux dames lyonnoises* [*Do dam lionśkich*] Antoine du Moulin, wydawca, opowiada, jak mąż Pernette du Guillet przyniósł mu pisma swojej żony i jak on sam zdecydował się je wydać, pomimo świadomości bólu, który odnawia, przypominając „cnotliwym damom lionśkim" o zniknięciu z tego świata „cnotliwej, szlachetnej i jakże błyskotliwej" Pernette du Guillet. Wydawca wierzy jednak, że większą by damom krzywdę wyrządził, pozbawiając je „tego stosika rymów, które [poetka] zostawiła po sobie jako świadectwo biegłości swego boskiego talentu"[1].

[1] A. du Moulin: *Aux dames lyonnoises*, w: P. du Guillet: *Rymes*, red. C. Barataud, D. Trudau, Paris 2006, s. 32. Jeśli nie zostało podane inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

Niemniej jednak du Moulin zaznacza również, że z czasem talent ten mógł się jeszcze rozwinąć, otwarcie mówi też o „assés povre ordre" wierszy, co według Christiana Barataud i Danielle Trudeau nie oznacza wcale dosłownego nieuporządkowania papierów, gdyż widać w nich jednak pewną strukturę, ale raczej brak ostatecznego „wygładzenia" utworów[2]. Du Moulin podkreśla także, iż wiersze te były czytane damom lionskim przy wielu okazjach i, co staje się głównym przekazem wstępu, że publikując ten zbiorek, zachęca mieszkanki Lyonu, „damy dobre i cnotliwe", do naśladowania zarówno Pernette du Guillet, jak i dam włoskich, czyli do pisania własnych poematów[3].

W drugim wydaniu z 1546 roku wiersze Pernette du Guillet poprzedza jeszcze oktawa autorstwa Jeana de Tournes zatytułowana *L'Imprimeur au lecteur* [*Drukarz do czytelnika*], w której informuje on czytelników, że przeczytają tutaj o „une affection saincte / De chaste amour" [„świętym uczuciu / Miłości czystej"][4]. Oba wydania uzupełniają jeszcze zamieszczone na końcu tomu cztery epitafia autorstwa Maurice'a Scève'a i Jeana de Vauzelles. Scève rozpoczyna pierwszy wiersz od znaczącego zwrotu: „L'heureuse cendre aultresfois composee / En un corps chaste, ou Vertu reposa" [„Szczęśliwe prochy niegdyś tworzące / Ciało niewinne, w którym spoczywała Cnota"], a w drugim twierdzi, że choć ciało wydarła życiu śmierć, to jednak cnota żyje wciąż na ziemi i nigdy nie ulegnie unicestwieniu. Jean de Vauzelle nazywa zaś Pernette du Guillet „perle nette" [„perłą czystą"] i zapewnia, że dzięki wiedzy i cnocie, które poetka zawarła w swych wierszach, jej imię żyć będzie tu na ziemi, tak jak jej dusza w niebie, czyli wiecznie[5].

„Cnota" i „czystość" to słowa, które zdają się dominować w sposobie literackiego przedstawienia Pernette przez rzeczonych czterech mężczyzn. Nie należy jednak zapominać, że pół wieku później, w 1604 roku, w *Histoire véri-*

---

[2] Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Notes*, w: P. du Guillet: *Rymes*, s. 33.

[3] Por. Du Moulin, op. cit., s. 33. Ten wątek został szczegółowo omówiony we wstępie do wspólnego wydania poezji Louise Labé i Pernette du Guillet autorstwa Françoise Charpentier. W Lyonie stawiano kobietom za wzór włoskie *cortigiane honeste*, które pomimo pewnej dwuznaczności słowa *cortigiana*, miały być eleganckie, inteligentne, potrafić prowadzić dom, ale również salon, znać się na muzyce, śpiewać i grać na lutni, tańczyć, a nawet jeździć konno i posługiwać się bronią. Nie obca miała im być matematyka i filozofia. Miały być w stanie dyskutować o Petrarce, a najlepiej również same miały pisać wiersze. Por. F. Charpentier: *Préface*, w: L. Labé: *Œuvres poétiques* & P. du Guillet: *Rymes*, red. F. Charpentier, Paris 2014, s. 8–9.

[4] J. de Tournes: *L'Imprimeur au lecteur*, w: P. du Guillet: *Rymes*, s. 35.

[5] Por. M. Scève, J. de Vauzelles: *Epitaphes de la gentille & spirituelle Dame Pernette du Guillet dicte cousine, trepassee L'an M. D. XXXXV. Le XVII. de Juillet*, w: P. du Guillet: *Rymes*, s. 224–227.

table de la ville de Lyon [*Historii prawdziwej miasta Lyonu*] pióra Claude'a de Rubys poetka zostaje określona mianem „insigne courtisane" [„wierutnej kurtyzany"] służącej za „wierzchowca, którego dosiadał biskup i jego mnisi"[6]. A tym biskupem miał być właśnie nazywający ją „perłą czystą" Jean de Vauzelles[7]. Przyjmuje się również, że to dla Pernette du Guillet Maurice Scève napisał wydaną rok wcześniej (1544) *Délie* [*Delia*], pierwszą francuską canzonierę, inspirowaną oczywiście wierszami Petrarki do Laury[8]. Istnieją nawet teorie, wedle których to tajemnicze „D" w tytule jej wierszy oznacza Delię właśnie[9]. Pomimo zabiegów Antoine'a du Moulin (odniesienia do męża we wstępie, sugestia, że wiersze pisane były dla dam lyońskich), było przyjęte już w wieku XVI, że w znakomitej większości *Rymy* Pernette są adresowane właśnie do Maurice'a Scève'a i stanowią swego rodzaju poetycką odpowiedź na jego *Delię*; są specyficzną kobiecą canzonierą, której adresatem nie jest bynajmniej mąż i w której kobieta otwarcie mówi o pożądaniu innego mężczyzny[10]. Jak na to reagowali mieszkańcy Lyonu? „Kto powie, że mnie dla igraszki / Płochej i pustej nęcą gaszki, / Że zabaw chcę o każdej porze, / To ja to między bajki włożę"[11], pisała Pernette w jednym z wierszy. Słowa te pokazują więc, że o poetce plotkowano i tę eksponowaną w wydaniach jej poezji cnotę z jakichś przyczyn kwestionowano.

Jaka jest więc historia tej „damy szlachetnej i cnotliwej", „perły czystej"? Jaka wizja życia i miłości wyłania się z jej *Rymów*? Na ile Pernette

---

[6] C. de Rubys: *Histoire véritable de la ville de Lyon*, Lyon 1604, cyt. za: C. Barataud, D. Trudeau: *Introduction*, w: P. du Guillet: *Rymes*, s. 9.

[7] Por. V.-L. Saulnier: *Etude sur Pernette du Guillet et ses „Rymes" avec des documents inédits*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 4 (1944), s. 10.

[8] Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Introduction*, s. 15. O dialogu między dwoma utworami por. S. Delaney: *Lyric Dialogue in the „Ring" Poems of Pernette du Guillet and Maurice Scève*, w: „The French Review", 5 (1995), s. 822–829.

[9] Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Notes*, s. 31.

[10] Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Introduction*, s. 7–8. Jest to sytuacja nowa. Było ogólnie przyjęte, że poeta darzył uczuciem mężatkę. Zgodnie z konwencją miłości dworskiej Kochanek miał w ten sposób wyrwać Damę z „prostackiej brutalności" narzuconego związku małżeńskiego. Por. F. Charpentier, op. cit., s. 9. Pytanie, czy sytuacja, w której to poetka wzdycha do Kochanka, zapominając o powinnościach żony, była równie łatwo akceptowana przez współczesnych? Autorki *Histoire des femmes en Occident* [*Historia kobiet na Zachodzie*] podkreślają, że to, co tolerowano w przypadku mężczyzn, było zabronione kobietom: od mężatek wymagano pełnej wierności mężom. Por. N. Zemon Davis, A. Farge (red.): *Histoire des femmes en Occidents*, t. 3: *XVI^e–XVIII^e siècle*, Paris 2015, s. 106–108.

[11] P. du Guillet: *Kto powie mi, że mą sukienkę*, tłum. W. Słobodnik, w: J. Lisowski: *Antologia poezji francuskiej*, t. 1, Warszawa 2001, s. 371. „Qui dira qu'à plusieurs je tends / Pour en avoir mon passetemps, / Prenant mon plaisir çà, et là: / Je ne sais rien moins, que cela". P. du Guillet: *Chanson VII*, w: L. Labé: *Œuvre…*, s. 55. Wszystkie cytaty francuskie pochodzą z tego wydania, w dalszych przypisach podany jest więc jedynie tytuł utworu i strona.

du Guillet ulega szesnastowiecznym konwencjom miłosnym, a na ile pozostaje oryginalna? Oto pytania, na które poniższy artykuł spróbuje odpowiedzieć.

1. Życie

Jak to nierzadko bywa w przypadku autorów z czasów tak odległych, niewiele o Pernette du Guillet wiadomo. To, co wiadomo pochodzi głównie z tekstów literackich i podlega, co jest szczególnie znamienne dla wieku XVI, pewnej konwencji. Oto jak opisuje kluczowy moment biografii poetki Robert Cottrell:

> Uroczej lyońskiej wiosny 1536 roku szesnastolatka o imieniu Pernette poznała uznanego humanistę Maurice'a Scève'a. Ona miała blond włosy i niebieskie oczy, mówiła po hiszpańsku i po włosku, czytała po łacinie, a nawet trochę po grecku, i grała na lutni. On miał 35 lat, był brzydki, ale zakochał się w niej bez pamięci. Był to moment przełomowy nie tylko dla humanisty w średnim wieku i dla młodej dziewczyny, ale również dla poezji francuskiej[12].

Blond włosy i niebieskie oczy to oczywiście tamtejszy ideał urody[13]. Ponoć rzeczywiście Pernette była ładna. Scève zamówił u swojego przyjaciela-malarza medalion przedstawiający dziewczynę, który jednak nie zachował się do naszych czasów[14]. Z pewnością była wykształcona: dowodem są jej poezje pokazujące, że obeznana była w obowiązujących literackich modach. Poza tym, sam Maurice Scève był jej nauczycielem. I rzeczywiście, choć być może nie był najprzystojniejszy, rozkochał w sobie prawie o 20 lat młodszą dziewczynę. Ponoć przede wszystkim ze względu na sławę poety, którą cieszył się już wtedy w Lyonie[15].

Na ile ta znajomość przypominała historię Abelarda i Heloizy? Dwa lata po poznaniu poety, Pernette wychodzi za mąż za „niepozornego pana du Guillet"[16]. Dlaczego nie za Scève'a? Albo na drodze do szczęścia stanęli

---

[12] R. Cottrell: *Pernette du Guillet's Rymes: an adventure in ideal love*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 3 (1969), s. 553.

[13] Kolor oczu mógł się zmieniać w zależności od regionu. We Francji często był również zielony. Por. N. Zemon Davis, A. Farge, op. cit., s. 79.

[14] Por. V.-L. Saulnier, op. cit, s. 10.

[15] Por. A. Perry: *Pernette du Guillet's poetry of love and desire*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 2 (1973), s. 259.

[16] R. Cottrell, op. cit., s. 554.

rodzice, albo sam Scève, który korzystał z pewnych przywilejów kościelnych i nie był zainteresowany małżeństwem, które by go tych przywilejów pozbawiło. A może i Pernette wolała jednak innego męża[17]?

Nie zmienia to faktu, że właśnie relacja ze Scèvem stanowi kanwę *Rymów*. On jest „dniem, który rozwiewa dla niej mroki nocy", w polskim tłumaczeniu Jadwigi Dackiewicz — „światłością":

> Puisque mon Jour par clarté adoucie
> M'éclaire toute, en tant, qu'à la minuit
> En mon esprit me fait apercevoir
> Ce que mes yeux ne surent oncques voir[18].
>
> [Światłości moja, jasność rozpościerasz / Przede mną wielką, tą jasnością wzbiera / Wszelki mrok wokół, dusza może zoczyć / To, czego nigdy nie widziały oczy[19].]

Uważna lektura pokazuje jednak, że uczucie nie było idealne i badacze wskazują na fragmenty, z których jednoznacznie wynika, że Scève nie był Pernette wierny. Po kilku latach ponoć miłość poety osłabła[20]. Została jednak uwieczniona w literaturze.

Pernette du Guillet zmarła najprawdopodobniej w trakcie epidemii dżumy, która w tamtym czasie nawiedzała kilkakrotnie Lyon[21]. Ze wspominanych już epitafiów Jeana de Vauzelles wiadomo, że nawet tuż przed śmiercią pisała wiersze — jak „umierający Łabędź"[22]. Być może świadoma wartości swojej poezji poetka sama planowała wydanie swoich utworów, co tłumaczyłoby tak szybką ich publikację[23]. Historia męża ratującego przed zapomnieniem rękopisy żony miałaby więc na celu jedynie „oczyszczenie pamięci perły".

2. Twórczość

Szesnastowieczny Lyon był ośrodkiem intelektualnym praktycznie równym Paryżowi. Tak zwane koło lyońskie miało trzy podwaliny: wspominanego już Maurice'a Scève'a, Louise Labé oraz samą Pernette du Guillet. Niestety,

---

17 Por. ibidem, s. 553.
18 P. du Guillet: *Epigramme VIII*, s. 38.
19 P. du Guillet: *Jedno mi wszystko*, tłum. J. Dackiewicz, w: J. Lisowski, op. cit., s. 369.
20 Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Introduction*, s. 17.
21 Por. V.-L. Saulnier, op. cit., s. 9.
22 M. Scève, J. de Vauzelles, op. cit., s. 226.
23 Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Introduction*, s. 11.

Pernette zdecydowanie na tle tej dwójki traciła i traci. Scève i Labé zostali ponownie odkryci przez wiek XIX[24]. Tajemnice *Delii* do dziś fascynują badaczy[25]. Dzięki swoim spektakularnym antytezom („Żyję, umieram: chłoną mnie ogień i woda. / Trawią mnie upałami zimy przecierpiane: / Życie wdzięczy się do mnie i zadaje ranę"[26]) to Louise właśnie, a nie Pernette, stała się w podręcznikach i antologiach „la poétesse française" [„poetką francuską"] wieku XVI. Pernette du Guillet jest oczywiście również wspominana, ale głównie w kontekście twórczości Scève'a właśnie.

W zasadzie pierwszym studium krytycznym dzieła Pernette du Guillet jest długi, ponad stustronicowy, artykuł opublikowany w „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance" w 1944 roku przez Verdun-Louisa Saulniera — *Etude sur Pernette du Guillet et ses* Rymes *avec des documents inédits* [*Studium o Pernette du Guillet i jej „Rymach" wraz z niewydanymi dokumentami*][27]. W 2006 roku w wydawnictwie Honoré Champion, ukazało się nowe wydanie dzieł poetki, poprzedzone krytycznym wstępem, opatrzone wyczerpującymi przypisami i słowniczkiem. Autorzy przyznają jednak, że to wciąż studium Saulniera było ich badawczym punktem odniesienia[28].

Przedstawiając *Rymy* w największym skrócie: wersja z 1545 roku zawiera 70 wierszy, w tym dwa napisane po włosku. W wydaniach z 1546 i 1552 roku dodane zostają jeszcze inne utwory, których autorstwo nie jest jednak pewne. Pisane w latach 1537–1545 wiersze, wśród których dominują epigramy, elegie i piosenki, stanowią „egzaltację cnotami miłości"[29]. Pernette du Guillet czerpie z czterech modeli literackich bardzo popularnych w tamtych czasach: francuskiej tradycji miłości rycerskiej, twórczości Marota, poezji Petrarki oraz neoplatonizmu[30].

---

[24] Por. V.-L. Saulnier, op. cit., s. 8.

[25] W 2004 r. Gérard Defaux opublikował nowe dwutomowe opracowanie krytyczne *Delii*. Por. M. Scève: *Délie. Object de plus haulte vertu*, red. G. Defaux, Genève 2004. W 2013 r. w prestiżowym serwisie internetowym poświęconym badaniom literackim opublikowano teksty z konferencji online dedykowanej *Delii* i Scève'owi. Por. *Fabula. La Recherche en littérature. Colloques en ligne*, http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=1768 (dostęp: 10.12.2016).

[26] L. Labé: *Sonet VII* (sic!), tłum. A. Międzyrzecki, w: J. Lisowski, op. cit., s. 469. „Je vis, je meurs ; je me brûle et me noie ; / J'ai chaud extrême en endurant froidure ; / la vie m'est et trop molle et trop dure". L. Labé: *Sonnet VIII*, w: eadem: *Œuvres…*, s. 116.

[27] Por. V.-L. Saulnier, op. cit., s. 7–119.

[28] Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Introduction*, s. 7. W tym samym roku *Rymy* zostały opublikowane w genewskim wydawnictwie Droz w opracowaniu Elise Rajchenbach. Por. P. du Guillet: *Rymes (1545)*, red. E. Rajchenbach, Genève 2006.

[29] V.-L. Saulnier, op. cit, s. 15–16, 20.

[30] Por. R. Cottrell, op. cit., s. 556.

Niniejszy artykuł skupi się dokładniej na jednym z *Rymów*, elegii II, która łącząc te cztery tradycje, zdaje się wychodzić ponad szesnastowieczne konwencje i pokazuje świadomą siebie i swojego talentu kobietę i poetkę. Można również zaryzykować tezę, że to ten wiersz właśnie stanowi odpowiedź na pytanie „jak kocha kobieta szlachetna i cnotliwa", odpowiedź, której Pernette udziela, jak by się powiedziało dzisiaj, z przymrużeniem oka.

3. Punkt wyjścia – dzień i noc

Jak już zostało powiedziane, Scève, a co za tym idzie miłość, są w wielu wierszach przedstawione jako światło/dzień/blask, który rozświetla mrok, w którym żyła do tej pory poetka i który pobudza ją do życia (epigram II). Pernette wychwala ukochanego tak, jak w XVI wieku poeci wychwalali swoje damy: „tu es l'excellence / De toute grâce exquise, pour avoir / Tous dons des Cieux en pleine jouissance"[31] [„jesteś doskonałością / Nadzwyczajnego wdzięku, gdyż masz / Do dyspozycji wszelkie dary Nieba"]. Pernette wychwala też elokwencję, wiedzę i słodycz ukochanego, porównywanego do Apolla:

> Esprit céleste, et des Dieux transformé
> En corps mortel transmis en ce bas Monde,
> A Apollo peut être conformé
> Pour la vertu, dont est la source, et l'onde[32].
>
> [Niebiański duchu, z którego Bogowie / Stworzyli ciało śmiertelne i umieścili na tym łez padole / Podobnyś do Apolla / A to dzięki cnocie, której jesteś i źródłem, i falą.]

Apollo nie występuje tu jako najprzystojniejszy bóg, ale raczej patron światła, życia, sztuki i poezji. „Par ta main, le VICE A SE MUER" [„Dzięki twej dłoni występek staje się cnotą"], pisze Pernette w *Epigramie V*, ukrywając jednocześnie w pisanym wersalikami zwrocie imię i nazwisko ukochanego — Maurice Scève. W *Epigramie VI* poetka żałuje, że nie potrafi w odpowiedni sposób poetycko uhonorować cnót swojego Mistrza i prosi

---

[31] P. du Guillet: *Epigramme III*, s. 36. Jest to kobieta, która nie chce być jedynie muzą, ale pragnie sama mówić/tworzyć. Por. L. Guilbaud: *Le féminin de „poète"*, w: „Cahiers jungiens de psychanalyse", 110 (2004), s. 67.

[32] P. du Guillet: *Epigramme IV*, s. 36.

go, żeby użyczył jej swej „elokwentnej wiedzy", by mogła „chwalić go tak jak on ją chwali". Oczywiście Pernette czyni tu aluzję do *Delii*, która, choć wydana dopiero w 1544 roku, znana jej była z rękopisów[33].

Poetka jest zadowolona tylko wtedy, kiedy zadowolony jest jej Mistrz (*Epigram IX*):

> Pour contenter celui, qui me tourmente,
> Chercher ne veux remède à mon tourment :
> Car en mon mal voyant qu'il se contente,
> Contente suis de son contentement[34].
>
> [By zadowolić tego, kto mnie męczy / Nie chcę lekarstwa na to umęczenie: /
> Gdyż widząc, że ból mój jego zadowala, / Mnie też jest miłe to zadowolenie.]

Widać więc w *Rymach* całkowitą uległość Damy, bezgraniczne uwielbienie dla Kochanka. Poetka przedstawia się w pozycji poddańczej: zdaje się żyć całkowicie w cieniu słońca (cnoty, wiedzy, elokwencji i talentu) swojego Mistrza. Badacze, którzy interpretują *Rymy* w kategoriach zbioru chronologicznego, widzą tutaj pierwszą fascynację Scèvem[35]. Nie jest to jednak jedyny aspekt opiewanej miłości.

4. Naga piękność w fontannie

Zupełnie inny, znacznie mniej uległy głos mówi w *Elegii II*, najciekawszym chyba wierszu *Rymów*:

> Combien de fois ai-je en moi souhaité
> Me rencontrer sur la chaleur d'été
> Tout au plus près de la claire fontaine,
> Où mon désir avec cil se promène
> Qui exercite en sa philosophie
> Son gent esprit, duquel tant je me fie
> Que ne craindrais, sans aucune maignie,
> De me trouver seule en sa compagnie :

---

[33] V.-L. Saulnier, op. cit., s. 27.

[34] P. du Guillet: *Epigramme XV*, s. 40. To umęczenie doskonale wpisuje się w poezję petrarkowską. Por. J. Miller: *In the Margins of Amatory Discourse: the Responces of Pernette du Guillet*, w: „The Sixteenth Century Journal", 2 (1993), s. 363.

[35] Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Introduction*, s. 18.

Que dis-je: seule? plutôt bien accompagnée
D'honnêteté […][36].

[Ileż to razy sobie marzyłam, / Że w letni upał pośpieszyłam / Nad brzeg fontanny jasnej / I z nim spacerowałam wedle ochoty własnej. / On filozofii oddawał ducha / A we mnie była wielka otucha: / Bo się nie bałam, bez świty żadnej / Zostać z nim sama bez obawy żadnej: / Cóż mówię: sama? Raczej w dobrym towarzystwie / Cnoty […].]

Badacze podkreślają, że ta fontanna stanowi swoiste intertekstualne odniesienie do *Delii* Scève'a, w której „clere et heureuse fontaine" [„jasna i szczęśliwa fontanna"] pojawia się w strofach 235 i 335[37]. Uderza tu jednak przede wszystkim brak zdrożności w „sam na sam" kochanków. Poetka ma pełne zaufanie do mężczyzny oraz do swojej „honnêteté" – przyzwoitości, prawości, czystości czy cnoty. Widać tu silny rys neoplatoński pozbawienia uczucia aspektu fizyczności[38]. Oto jednak, co dalej planuje zrobić „dama szlachetna i cnotliwa":

Là, quand j'aurais bien au long vu son cours,
Je le laisserais faire à part ses discours :
Puis, peu à peu de lui m'écarterais
Et toute nue en l'eau me jetterais[39].

[Tam, gdy zobaczę jak jest zapamiętany, / Pozwolę mu dalej ciągnąć swe rozprawy. / A ja powoli od niego się oddalę / I całkiem naga rzucę się w fale.]

Spotkanie w upalnym ustroniu nabiera więc cech wybitnie erotycznych. Nie mówiąc już o perwersji sytuacji, w której mistrz naucza, a uczennica, zamiast go słuchać, ściąga z siebie suknie i wskakuje do fontanny. Nie jest to jednak koniec poetyckiego obrazu:

Mais je voudrais, lors, quant et quant avoir
Mon petit Luth accordé au devoir,
Duquel ayant connu, et pris le son,
J'entonnerais sur lui une chanson[40].

---

[36] P. du Guillet: *Elégie II*, s. 55. Co ciekawe, ten tryb warunkowy, życzeniowość wiersza wskazują na sen/marzenie, które były częstym pretekstem do wprowadzenia erotyzmu do dyskursu Petrarki. Por. G. Jondorf: *Petrarchan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé*, w: „The Modern Language Review", 4 (1976), s. 776.

[37] Por. C. Barataud, D. Trudeau: *Notes*, s. 111.

[38] Por. F. Charpentier, op. cit., s. 9–10.

[39] P. Du Guillet: *Elégie II*, s. 55–56.

[40] Ibidem, s. 56.

[Chciałabym wtedy bardzo w rękach moją / Mieć luteńkę dobrze nastrojoną; /
Po spróbowaniu czy dobrze przygrywa / Powstałaby o nim piosenka miła.]

Naga kobieta w fontannie zaczyna grać i śpiewać. Ten obraz przywodzi na myśl syrenę, która wodzi mężczyznę na pokuszenie. W pełni świadoma swego uroku Pernette przewiduje, co zaraz się stanie:

[…] si vers moi il s'en venait tout droit,
Je le laisserais hardiment approcher :
Et s'il voulait, tant soit peu, me toucher,
Lui jetterais — pour le moins — ma main pleine
De la pure eau de la claire fontaine,
Lui jetant droit aux yeux, ou à la face[41].

[Gdyby do mnie chciał po prostu podejść, / To mu pozwolę zbliżyć się odważnie, / Lecz gdyby dotknąć mnie chciał nierozważnie, / To w ręce wtedy wezmę / Wody z fontanny jasnej i odzew wezmę: / Ochlapię mu oczy i twarz.]

Kobieta zdaje się ostatecznie wypróbowywać mężczyznę. Zgodnie z pismami Ficina, które Pernette niewątpliwie znała, smak, dotyk i węch były zmysłami zakazanymi, zbyt fizycznymi. Praktyki miłosne miały się opierać jedynie na wrażeniach wzrokowych i słuchowych[42]. Zimna woda ma o tym przypomnieć kochankowi, oczyszczając jednocześnie jego oczy, które zaczęły patrzeć w sposób zbyt zmysłowy.

Ta szczególna scena bywa interpretowana w kontekście Narcyza przeglądającego się w tafli wody — swego rodzaju samouwielbienia Pernette i przekonania o mocy jej fizycznego uroku[43]. Ciekawie można ją też połączyć z mitem o jednorożcu (i Narcyz, i jednorożec występują zresztą na emblematach Scève'a, znów wskazując być może na pewien dialog obu tekstów[44]). W mitycznych polowaniach na jednorożca wykorzystywano dziewice (często nagie). Zwabiony ich zapachem jednorożec zapominał o swojej czujności i dawał się zabić myśliwym[45]. To ochlapanie oczu Scève'a, może być podob-

[41] Ibidem.
[42] Por. F. Charpentier, op. cit., s. 10.
[43] Por. A. Perry, op. cit., s. 266.
[44] Por. pierwszy emblemat *La femme et la Licorne* [*Kobieta i Jednorożec*], siódmy – *Narcissus* i dwudziesty szósty – *La Licorne qui se voit* [*Jednorożec, który się widzi*], wedle wydania M. Scève: *Délie. Objet de plus haute vertu*, red. F. Charpentier, Paris 2003, s. 55, 85 i 180.
[45] Wabiony zapachem dziewicy jednorożec był w związku z tym często łączony z pożądliwością. Por. M. Pastoureau, E. Delahaye: *Les secrets de la licorne*, Paris 2013, s. 71–76.

nym „przyłapaniem" na gorącym uczynku i ukaraniem zbyt pożądliwego kochanka. Tym bardziej, że w wierszu pojawia się motyw kary:

> Ô qu'alors eût l'onde telle efficace
> De le pouvoir en Actéon muer,
> Non toutefois pour le faire tuer,
> Et dévorer à ses chiens, comme Cerf :
> Mais que de moi se sentît être serf[46].
>
> [A wtedy fala miałaby moc taką, / Że by go w Akteona zmieniła / Nie po to jednak, żeby go zabiła / Zgraja psów jego jako jelenia / Lecz, żeby poczuł smak mi służenia.]

Pernette nawiązuje do mitu o Akteonie, który zaskoczył w kąpieli Artemis (Dianę) i tak rozwścieczył tym boginię, że przemieniła go w jelenia, którego rozszarpały jego własne psy. Poetka oczywiście nie chce śmierci ukochanego, chce jednak zdobyć nad nim władzę. Piękna gra homofonami, której nie powstydziłby się Marot, „cerf" [„jeleń"] / „serf" [„sługa/niewolnik"] odwraca role. Pernette nie jest już poddana Mistrzowi, to on staje się jej podległy. „Combien heureuse, et grande me dirais! / Certes Déesse être me croirais"[47] [„Jakże bym się czuła wielka i szczęśliwa, / Jakbym i Boginią była"], mówi Pernette. Zaraz jednak wycofuje się ze swego zamysłu. Twierdzi, że nie chciałaby robić takiej przykrości Apollowi. Znów wraca głos kobiety uległej, której wartość można mierzyć tylko wobec wartości jej Mistrza. Bogini sprzed chwili staje się istotą „sans grâce et sans mérite" [„bez wdzięku i wartości"], która nie chce rozgniewać kochanka i potulnie powraca do swojej roli kobiety uległej.

5. Zanikające (?) pożądanie

A jednak obraz nagiej piękności w fontannie, której musi usługiwać uczony Mistrz, pozostaje w pamięci czytelnika. Tym bardziej, że kwestia fizycznego pożądania nie jest nieobecna w *Rymach*[48]. Te nieraz dwuznaczne fragmenty też mogły być przyczyną plotek, których Pernette była ofiarą[49].

---

[46] P. du Guillet: *Elégie II*, s. 56.

[47] Ibidem.

[48] Walka z pożądaniem fizycznym wpisuje się w tradycję poezji neoplatońskiej i kryje się za takimi słowami jak „tortura", „rana", „polowanie", „wojna". Por. F. Charpentier, op. cit., s. 11.

[49] Według Cottrella współcześni Pernette byli pewni, że poetka uległa w końcu pożądaniu, o którym pisze. Por. R. Cottrell, op. cit., s. 565. Saulnier natomiast podkreśla, że to, iż była

Niektóre rymy nie pokazują bowiem jedynie neoplatońskiej walki z pożądaniem, ale nadzieję na jego zaspokojenie: „Mais l'attente mienne / Est le désir sien, / D'être toute sienne / Comme il sera mien"[50] [„Ale apetyt mój / Jest pożądaniem jego, / Bym była cała jego / I aby on był mój"] czy „Le grand désir du plaisir admirable / Se doit nourrir par un contentement"[51] [„Wielkie pragnienie miłej przyjemności / Musi się skończyć jej zaspokojeniem"].

Oczywiście są również i wiersze, które przekonują, że niezaspakajanie przyjemności fizycznej może powodować jeszcze większą przyjemność:

Si le servir mérite récompense,
Et récompense est la fin du désir,
Toujours voudrais servir plus, qu'on ne pense
Pour non venir au bout de mon plaisir[52].

[Jeśli ta służba wymaga nagrody, / A ta nagroda kończy pożądanie, / Wiecznie chcę służyć mimo niewygody, / By wieczne było przyjemności trwanie.]

W *Piosence IX* Pernette powraca do motywu kochanka jako Dnia, który rozświetla Noc. Tym razem miłość nie może wręcz zostać skonsumowana:

On peut de nuit encore se réjouir,
De leurs amours faisant amants jouir :
Mais la jouissance
De folle pitié
N'a point de puissance
Sur notre amitié[53].

[Łatwo odnaleźć nocy smakoszy, / Bo noc kochankom dostarcza rozkoszy: /
Ale ta rozkosz, / Męka szalona, / Naszej przyjaźni / Jest niedozwolona.]

Pernette podkreśla tu czystość związku. Nie należy jednak zapominać, że jest to pewna konwencja — znana od dawna wizja umartwiania ciała, aby pokazać hart ducha. Warto przypomnieć tu o średniowiecznym *asag*, osta-

kokietką, nie oznacza wcale, że odwiedzała cudze alkowy. Por. V.-L. Saulnier, op. cit., s. 11. Nie zgadza się z nim znowu Anthony Perry; jego zdaniem poezja Pernette sugeruje, że zaznała z kochankiem przyjemności fizycznej i w związku z tym przedstawia wizję *amour complet* [*miłości całkowitej*] ciała i duszy. Por. A. Perry, op. cit., s. 268–271.

[50] P. du Guillet: *Chanson VIII*, s. 61.

[51] P. du Guillet: *Epigramme XIV*, s. 40. Oczywiście w tym przypadku słowo „pożądanie" może oznaczać również pożądanie duchowe oraz takowe spełnienie.

[52] P. du Guillet: *Epigramme XXI*, s. 42.

[53] P. du Guillet: *Chanson IX*, s. 65.

tecznej próbie miłości dworskiej, podczas której kochankowie mieli spędzić noc nadzy obok siebie, absolutnie się nie dotykając[54]. Czy nie przypomina to *Elegii II*? W średniowieczu po takiej próbie przychodził jednak często czas na nagrodę, *don de Mercy*. W końcu, w *Epigramie XIX* Pernette-mężatka przeprasza ukochanego, że tym razem nie może przyjść, by „faire chez toi quelque peu sejour" [„zostać u ciebie trochę"]. Czyżby chodziło o kolejną próbę w domu Kochanka? A może o nagrodę właśnie?

6. Konkluzja

Według Luce Guibaud poezja to „wszechświat intymności, [wszechświat — M.S.] *ja*"[55]. Szesnastowieczne *ja* poetyckie każe czytelnikom widzieć w wierszach przemyślenia i życie poetów. Należy jednak pamiętać, że w wieku XVI twórcy są wyjątkowo świadomi tego, co po sobie zostawiają i Horacjańskie *exegi monumentum* jest wyjątkowo bliskie ich sercom. Może właśnie dlatego tak trudno odczytać jednoznacznie *Rymy*[56], odnaleźć granicę, która biegnie między życiem a konwencją? Badacze twierdzą, że w *Rymach* można zobaczyć zarówno idealną, w pewnym sensie konwencjonalną, wizję miłości — odpowiedź na *Delię*, jak również historię uczucia rzeczywistego wraz z jego różną intensyfikacją, zazdrością[57]. Można więc w tej poezji usłyszeć oryginalny, indywidualny głos Pernette, która krytykuje gorsety i nadmierny makijaż[58], a od czasu do czasu, jakby mrugając okiem do czytelnika, pokazuje nam wizję siebie jako świadomej własnej wartości kobiety i poetki, która kiedy zechce może wskoczyć nago do fontanny i śpiewać swoją poezję. A wtedy nawet jeśli kochanek dalej będzie *Jour*, dniem, to ona stanie się *Journée*, całkowitym tego dnia wypełnieniem[59].

---

[54] Por. R. Nelli: *L'érotique des troubadours*, Toulouse 1963, s. 65.

[55] L. Guilbaud, op. cit., s. 71.

[56] Por. G. Mathieu-Castellani: *La parole chétive : les Rymes de Pernette du Guillet*, w: „Littérature", 73 (1989), s. 60.

[57] Według Catherine Müller, pomimo tych konwencji, indywidualny głos poetki jest dobrze słyszalny w jej poezji. Por. C. Müller, Gisèle Mathieu-Castellani: *La quenouille et la lyre*, w: „Nouvelles Questions Féministes", 2 (2003), s. 93.

[58] Por. P. du Guillet: *Epître I*, s. 72.

[59] Por. pierwsze dwa wersy *Piosenki IX*: „Je suis la Journée, / Vous, Amy, le Jour". P. du Guillet: *Chanson IX*, s. 65. To trudna do przełożenia opozycja między słowami „journée" i „jour": „Jestem dnia wypełnieniem, / A ty, miły, dniem samym".

Bibliografia

- Cottrell, Robert: *Pernette du Guillet's Rymes: an adventure in ideal love*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 3 (1969), s. 553–571.
- Delaney, Susan: *Lyric Dialogue in the „Ring" Poems of Pernette du Guillet and Maurice Scève*, w: „The French Review", 5 (1995), s. 822–829.
- Du Guillet, Pernette: *Rymes*, red. C. Barataud, D. Trudau, Paris 2006.
- Du Guillet, Pernette: *Rymes (1545)*, red. E. Rajchenbach, Genève 2006.
- *Fabula. La Recherche en littérature. Colloques en ligne*, http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=1768 (dostęp: 10.12.2016).
- Guilbaud, Luce: *Le féminin de „poète"*, w: „Cahiers jungiens de psychanalyse", 110 (2004), s. 67–77.
- Jondorf, Gillian: *Petrarchan Variations in Pernette du Guillet and Louise Labé*, w: „The Modern Language Review", 4 (1976), s. 766–778.
- Labé, Louise: *Œuvres poétiques* & Pernette du Guillet: *Rymes*, red. F. Charpentier, Paris 2014.
- Lisowski, Jerzy: *Antologia poezji francuskiej*, t. 1, Warszawa 2001.
- Mathieu-Castellani, Gisèle: *La parole chétive : les Rymes de Pernette du Guillet*, w: „Littérature", 73 (1989), s. 47–60.
- Miller, Joyce: *In the Margins of Amatory Discourse: the Responces of Pernette du Guillet*, w: „The Sixteenth Century Journal", 2 (1993), s. 351–368.
- Müller, Catherine; Mathieu-Castellani, Gisèle: *La quenouille et la lyre*, w: „Nouvelles Questions Féministes", 2 (2003), s. 92–96.
- Nelli, René: *L'érotique des troubadours*, Toulouse 1963.
- Pastoureau, Michel; Delahaye, Elisabeth: *Les secrets de la licorne*, Paris 2013.
- Perry, Anthony: *Pernette du Guillet's poetry of love and desire*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 2 (1973), s. 259–271.
- Saulnier, Verdun-Louis: *Etude sur Pernette du Guillet et ses* Rymes *avec des documents inédits*, w: „Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", 4 (1944), s. 7–119.
- Scève, Maurice: *Délie. Object de plus haulte vertu*, red. G. Defaux, Genève 2004.
- Scève, Maurice: *Délie. Objet de plus haute vertu*, red. F. Charpentier, Paris 2003.
- Zemon Davis, Natalie; Farge, Arlette (red.): *Histoire des femmes en Occidents*, t. 3: *XVI^e^–XVIII^e^ siècle*, Paris 2015.

Agnieszka Muszyńska-Andrejczyk
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki

Postacie kobiece w librettach Lorenza da Ponte z lat 1784–1790

Female Characters in Lorenzo da Ponte's Librettos Written between 1784 and 1790

The aim of the present paper is to demonstrate certain types of female characters in Lorenzo da Ponte's librettos from the Viennese period. His aesthetic approach was shaped both by critical writings of Benedetto Marcello, Francesco Algarotti and Stefano Arteaga, as well as the works of Apostolo Zeno and Pietro Metastasio, da Ponte's predecessors at the Viennese court. These great librettists, along with some eminent Italian poets and playwrights, like Jacopo Sannazzaro, Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Giovanni Battista Guarini and Carlo Goldoni, were the source of inspiration and literary model for the Mozart's librettist. As the point of reference will be chosen *Così fan tutte,* the last da Ponte's Viennese libretto, analysed in comparison to other works from this period, written for Antonio Salieri and Vincente Martín y Soler.

Keywords: Lorenzo da Ponte, libretto, Viennese period, female characters

Słowa kluczowe: Lorenzo da Ponte, libretto, okres wiedeński, postacie kobiece

„Lasciate tali smorfie
del secolo passato".
[„Zostawcie te fochy
rodem z lamusa".]
Don Alfonso
(*Così fan tutte*, a. II, sc. 4)[1]

Wiedeński okres twórczości włoskiego poety i awanturnika Lorenza da Ponte[2] znaczony jest przede wszystkim sukcesami, jakie odniósł, współpra-

[1] L. da Ponte: *Così fan tutte*, libretto e guida all'opera di E. Bonomi, w: *W.A. Mozart: Così fan tutte*, programma di sala del Teatro „La Fenice", Venezia 2012, s. 86. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

[2] Lorenzo da Ponte (Ceneda, dziś Vittorio Veneto, 1749 – Nowy Jork 1838), wł. Emanuele Conegliano, Żyd z urodzenia, konwertyta, ksiądz, poeta i autor 36 librett. Początkowo uczył

cując z genialnym Wolfgangiem Amadeusem Mozartem, i z tego głównie powodu jego sława przetrwała do dzisiaj. Jednak w czasach mu współczesnych nie mniejszym powodzeniem cieszyły się dzieła Antonia Salieriego czy Vincente Martína y Solera z tekstami da Pontego, dziś już w porównaniu z mistrzowską triadą nieco zapomniane. Stanowiły one jednakże rodzaj szkoły dla rozpoczynającego swoją karierę w tym fachu poety, a suma doświadczeń oraz najlepszych tradycji włoskiej poezji — by wymienić jego poprzedników na dworze wiedeńskim: Apostola Zena oraz Pietra Metastasia — zaowocowała tym razem nie adaptacją, lecz tekstem własnym, nieco wyprzedzającym swoją epokę, przez XIX wiek odrzuconym m.in. za sprawą negatywnej opinii Eduarda Hanslicka[3], w XX wieku zrehabilitowanym, docenianym i analizowanym. Mowa o *Così fan tutte*, operze wieńczącej pobyt da Pontego w Wiedniu w roli poety dworskiego. Dzieło to potraktowane zostanie jako punkt docelowy w rozważaniach na temat postaci kobiecych w wybranych librettach z lat 1784–1790[4].

Da Ponte jest kontynuatorem najlepszych tradycji włoskich librett operowych. W dużej mierze udało mu się uniknąć niektórych błędów librecistów swojej epoki, krytykowanych w pismach Benedetta Marcella czy bardziej współczesnych mu literatów: Francesca Algarottiego[5] czy Stefana

---

retoryki, łaciny i włoskiego w seminarium w Portogruaro i Treviso. Za nieobyczajność wygnano go w 1779 r. z Wenecji na piętnaście lat. W 1781 r. przeniósł się do Wiednia na stanowisko poety teatru cesarskiego na dworze Józefa II; wraz z jego śmiercią da Ponte stracił protektora. Następnie udał się do Londynu, gdzie napisał dziewięć librett dla włoskiego zespołu, był także impresariem w King's Theatre. Z powodu długów i bankructwa musiał uciekać do Stanów Zjednoczonych. Tam pracował jako sklepikarz, nauczyciel, profesor literatury włoskiej w Columbia College, promował też literaturę i muzykę włoską w USA. Zob. np. https://www.britannica.com/biography/Lorenzo-Da-Ponte (dostęp: 10.12.2016).

[3] „Tym, co zadaje śmiertelny cios rozkosznej muzyce Mozarta w *Così fan tutte* jest wszechobecna, bezgraniczna miernota libretta. Przy całej dobrej woli, kultura naszego czasu nie może mieć z tym nic do czynienia". Cyt. za: S. Kunze: *Il teatro di Mozart. Dalla „Finta semplice" al „Flauto magico"*, Venezia 2006, s. 529–530.

[4] Oto lista oper do tekstów Lorenza da Ponte z wiedeńskiego okresu twórczości wraz z datą premiery i nazwiskiem kompozytora: *Il ricco d'un giorno* (1784, Antonio Salieri); *Il burbero di buon cuore* (1786, Vicente Martín y Soler); *Il Demogorgone ovvero Il filosofo confuso* (1786, Vincenzo Righini); *Il finto cieco* (1786, Giuseppe Gazzaniga); *Le nozze di Figaro* (1786, Wolfgang Amadeus Mozart); *Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà* (1786, Vicente Martín y Soler); *Gli equivoci* (1786, Stephen Storace); *L'Arbore di Diana* (1787, Vicente Martín y Soler); *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787, Wolfgang Amadeus Mozart); *Axur, Re d'Ormus* (1787, Antonio Salieri); *Il Bertoldo* (1788, Francesco Piticchio); *L'Ape Musicale* (1789); *Il Pastor fido* (1789, Antonio Salieri); *La cifra* (1789, Antonio Salieri); *Così fan tutte ossia La scuola degli amanti* (1790, Wolfgang Amadeus Mozart).

[5] O reformie w duchu opery francuskiej, gdzie dzieło operowe sprowadza się do „tragedii recytowanej za pośrednictwem muzyki", Algarotti pisze w *Saggio sopra l'opera in musica*

Arteagi[6]. Owe najczęstsze błędy to uleganie modom i wymaganiom śpiewaków, dyrektorów teatrów i impresariów, a nade wszystko kompozytorów, którzy często życzyli sobie librett skrojonych na miarę. Mówiąc o różnych wpływach literackich i estetycznych, naturalnie nie można pominąć nazwisk wielkich poprzedników da Pontego na dworze wiedeńskim, a zarazem reformatorów sztuki pisania dla teatru muzycznego: Apostola Zena i Pietra Metastasia[7]. Zeno to autor ok. 70 librett o tematyce mitologicznej i historycznej; niektóre z nich były umuzyczniane nawet po kilkanaście razy. Reformę libretta, opierającą się na starannym doborze tematów, dbałości o styl i walory dramatyczne, a przede wszystkim o muzyczność wiersza, kontynuował jeden z najwybitniejszych poetów dramatycznych epoki — Pietro Metastasio[8]. Da Ponte nawiązuje niekiedy do modelu poetyckiego i wersyfikacyjnego wypracowanego przez Metastasia; zdarzają się także niemal literalne cytaty[9] z dzieł tego autora, uważanego za reformatora włoskiego melodramatu[10]. Niewątpliwie wpływ na styl da Pontego miał także Giovanni Bertati, na którego libretcie wzorował się, pisząc *Il ricco d'un giorno* [*Jednodniowego bogacza*] dla Salieriego czy *Don Giovanniego* dla Mozarta[11]. Naturalnie, należy również przywołać wspaniałe tradycje włoskiej poezji: Jacopa Sannazzara, Ludovica Ariosta, Torquata Tassa czy

---

z 1755 r. Cyt. za: E. Fubini: *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2002, s. 218.

[6] W dziele *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* z 1783 r. Arteaga kreśli historię rozwoju opery. Według niego doskonałość tego gatunku opiera się na libretcie, muzyka jest jedynie narzędziem poezji, wsparciem dla języka. Zob. E. Fubini, op. cit., s. 219.

[7] Zeno pozostawał na stanowisku poety dworskiego od 1718 do 1729 r., Metastasio natomiast w latach 1730–1771. Zob. m.in. http://www.treccani.it/enciclopedia/apostolo-zeno/ (dostęp: 10.12.2016) oraz http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-metastasio/ (dostęp: 10.12.2016).

[8] O znaczeniu A. Zena i P. Metastasia dla opery XVIII-wiecznej zob. np. U. Rolandi: *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma 1951, s. 75–83.

[9] Można przywołać tu przykład z *Così fan tutte*, gdzie w partii Don Alfonsa (a. I, sc. 1) z niewielką zmianą zacytowany został fragment partii Olinta z *Demetria* (a. II, sc. 3): „È la fede degli amanti / come l'araba fenice; / che vi sia ciascun lo dice; / dove sia nessun lo sa" („Wierność kochanków / jest jak rzadki ptak; / każdy mówi, że istnieje; / gdzie zaś jest, nie wie nikt"). P. Metastasio: *Demetrio, dramma per musica in tre atti,* http://www.classicistranieri.com/liberliber/Metastasio,%20Pietro/demetr_p.pdf, s. 24 (dostęp: 10.12.2016). U da Pontego mowa jednak nie o wierności kochanków („amanti"), lecz o wierności kobiet („femmine").

[10] Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska: *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976, s. 105–106.

[11] Jednoaktówkę Bertatiego *Il Convitato di pietra* z muzyką Giuseppe Gazzanigi wystawiono w Wenecji w lutym 1787 r. Zob. P. Kamiński: *Tysiąc i jedna opera*, Kraków 2015, s. 1038.

Giovanniego Battisty Guariniego, których tropy możemy odnaleźć w wielu Dapontiańskich tekstach[12].

W przypadku oper, które da Ponte napisał w Wiedniu, stosowane są dwa określenia: są to bądź opery *buffa*, bądź *dramma giocoso*. W muzycznych dziełach dramatycznych mamy zwykle do czynienia z określonymi typami bohaterów; w równym stopniu dotyczy to opery *seria,* jak i opery *buffa*. Dla tej drugiej wzorem była naturalnie komedia *dell'arte*, z której opera przejęła gotowe postaci[13]. W połowie XVIII wieku opera *buffa* przeszła znaczne przeobrażenia, szczególnie za sprawą Carla Goldoniego[14], który dla wzbogacenia akcji dramatycznej wprowadzał pod wpływem Metastasia postaci poważne (*parti serie*). Perypetie młodych kochanków były świetną osnową dla rozwinięcia akcji dramatycznej; w związku z tym pojawia się w operze *buffa* intryga, a główne postaci komedii *dell'arte* schodzą na drugi plan. Zaznacza się także coraz większa dbałość o odmalowywanie charakterów postaci. Schematyzm typów zostaje zastąpiony elastycznością charakterów, których działanie jest dobrze umotywowane psychologicznie. W Dapontiańskich *drammi giocosi* model Metastasia i Goldoniego jest realizowany *par excellence*, a postacie kobiece reprezentują wszystkie muzyczne typy ról: *seria*, *mezzo carattere* czy *buffa* przy doskonałej (w większości przypadków) podbudowie psychologicznej.

W *Così fan tutte*, jednym z dwóch oryginalnych librett napisanych przez da Pontego na wiedeńskim dworze[15], mamy trzy protagonistki: dwie siostry różniące się między sobą temperamentem oraz ich frywolną i sprytną służącą

---

[12] Np. aluzje do Guariniego w *L'Arbore di Diana*; do Ariosta w *Così fan tutte*. Por. J. Mianowski: *Fiordiligi u psychiatry czyli szpital kochanków*, w: „Res Facta Nova", 19 (2008), 10, s. 2–3, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Mianowski%20-%20Fiordilligi%20u%20psychiatry.pdf (dostęp: 10.12.2016); do Sannazzara, także w *Così…*, por. E. D'Angelo: *Così fan tutte (e tutti)? Percorsi tra Da Ponte e Mozart*, w: *W.A. Mozart: Così fan tutte,* programma di sala del Teatro „La Fenice", Venezia 2012, s. 32.

[13] W *Così fan tutte* symetryczny układ postaci oraz konstrukcja relacji pomiędzy nimi ma czysto dellartowską proweniencję. Pisze o tym m.in. K. Lisiecka: *„Poważny żart". O „Così fan tutte" Mozarta i da Pontego*, w: „Res Facta Nova", 19 (2008), 10, s. 3, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Lisiecka%20-%20Powazny%20zart.pdf (dostęp: 10.12.2016).

[14] Warto nadmienić, że Goldoni stanowił wzór dla da Pontego. Wspomina o tym m.in. E. D'Angelo, op. cit., s. 31.

[15] Drugim jest *L'Arbore di Diana* [*Drzewo Diany*] z muzyką Vincente Martína y Solera. Tekst jest luźno oparty na mitologii. Mamy boginię Dianę, która przegrywa batalię o czystość z niesfornym Amorem, gdy po długiej i zaciętej walce z samą sobą zakochuje się w Endymionie. Tytułowe drzewo, nagradzające czystość i karzące grzech, zostaje obalone, a ogród zmienia się w pałac miłości. Z trzech nimf-towarzyszek Diany najsprytniejsza jest Britomarte; to ona często staje się motorem intryg.

Despinę. Taki układ postaci umożliwia libreciście interesujące poprowadzenie intrygi, a kompozytorowi wprowadzenie całego wachlarza muzycznych środków wyrazowych. Jak twierdzi Edward Dent, „*Così fan tutte* to idealne libretto, którego życzyłby sobie każdy kompozytor, lecz tylko Mozart mógł oddać mu sprawiedliwość”[16]. Podobnie twierdzi jeden z najsłynniejszych biografów Mozarta, Alfred Einstein, mówiąc, że „libretto da Pontego jest pod względem *métier* najlepszą pracą, jaką napisał […] nie ma punktów martwych, cała akcja rozwija się logicznie i wesoło, i na końcu odczuwamy satysfakcję estetyczną podobną do tej, jaką daje dobrze rozwiązane zadanie szachowe […], tym zgrabniejsze, że da Ponte mógł grać tylko sześciu figurami”[17]. Przy bardziej szczegółowej analizie daje się zauważyć, że wypracowany w poprzednich librettach styl językowy, różnorakie koncepty, bon moty, środki językowe charakteryzujące określone typy postaci, skupiają się jak w soczewce w libretcie *Così fan tutte*.

Postacią w czystej konwencji *buffa* jest Despina, typowa sprytna służąca, powierniczka wszelkich sekretów swoich pań, podobnie jak Zuzanna z *Wesela Figara*. Dziewczęta jednak zawiodły się na niej; w scenie końcowej Fiordiligi, wskazując palcem Don Alfonsa i właśnie Despinę, tłumaczy się: „Niech za nas odpowiedzą ten okrutnik i ta stręczycielka”[18] (a. II, sc. 18), gdyż wierność Despiny ma swoją cenę; dobrze opłacona, pomogła don Alfonsowi w jego intrydze. Podobnie dzieje się w *Una cosa rara…*[19]; Ghita dostaje pieniądze od wysokiego rangą urzędnika królewskiego Corrado, któremu spodobała się Lilla, z prośbą o pomoc w sprowadzeniu Lilli z drogi wierności. W tej samej scenie z *Una cosa rara…* Ghita śpiewa arię o wydźwięku bliźniaczym do arii Despiny *Una donna a quindici anni* (a. II, sc. 1[20]): namawia Lillę, by wykorzystała sytuację i kokietowała bogacza, przecież tak wiele może zyskać. Lilla zaskoczona pyta, skąd Ghita, prosta wieśniaczka, wie takie rzeczy. Ghita mówi, że wie to każda kobieta i że ona sama wiele w tym zakresie potrafi

---

[16] Opinia Edwarda Denta pochodzi z nieco już wiekowej, ale cenionej i klasycznej pozycji: E. Dent: *Mozart's Operas*, New York 1913, s. 288.

[17] A. Einstein: *Mozart, człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Kraków 1975, s. 479–480.

[18] L. da Ponte: *Così fan tutte*, op. cit., s. 105.

[19] Opera Vincente Martína y Solera; libretto na podstawie sztuki *La luna de la Sierra* [*Księżyc nad górami*] Luisa Véleza de Guevary. Wieśniaczka Lilla, pomimo nieustannych zabiegów oraz podstępów ze strony dwóch możnych, pozostaje wierna swemu narzeczonemu, Lubinowi. Nie ułatwia jej tego zazdrość narzeczonego, przekupność przyjaciółki Ghity oraz brat — Tita, który chce wydać ją za burmistrza miasteczka. Narzeczonym udaje się jednak uniknąć wszelkich zasadzek, a na wieść o próbie uwiedzenia hiszpańska królowa Izabella skazuje na wygnanie Corrada, pieczętując w ten sposób triumf piękna i uczciwości, jak stoi w tytule dzieła (*Una cosa rara ossia bellezza ed onestà* [*Rzadka rzecz czyli Piękno i uczciwość*]).

[20] Zob. L. da Ponte, *Così fan tutte*, op. cit., s. 83.

(aria *Colla flemma che tu vedi*, a. II, sc. 3[21]). Despina również reprezentuje filozofię streszczającą się w wyrażeniu „używaj życia". W jej postawie widać też echa postawy Don Alfonsa, który za Denisem Diderotem powtarza, że przemiany pragnienia to ogólne prawo wszystkich istot[22].

Pierwsza perswazji Despiny i Don Alfonsa (a może bardziej własnym skłonnościom) ulega Dorabella. Blisko jej do definicji Despiny z arii *Una donna a quindici anni*: „Kobieta, co 15 ma lat, musi […] w jednej chwili umieć słuchać stu, a strzelać oczkami do tysiąca. / Dawać nadzieję wszystkim, pięknym i brzydkim. / Być tajemniczą i nie peszyć się, / kłamać bez rumieńca"[23] (a. II, sc. 1). Dorabella jest osóbką o swobodniejszych niż Fiordiligi zasadach i niekiedy pociąga za sobą siostrę (zob. duet *Prenderò quel brunettino*, a. II, sc. 2[24]); ma pewne rysy Ghity, a mianowicie naturalną skłonność do flirtu: to ona w scenie, gdy Ferrando i Guglielmo rzekomo otruli się z miłości, podchodzi do leżących panów pierwsza i konstatuje: „Niezła sylwetka!"[25] (a. I, sc. 15). Miłość pojmuje w sposób bardziej zmysłowy, przyziemny, niż siostra (zob. duet *Ah guarda sorella*, a. I, sc. 2[26]); tu widać pewne cechy nimfy Britomarte z *L'Arbore di Diana*, dla której najbardziej nęcący jest ów zmysłowy aspekt miłości (zob. aria *Di Cintia seguace*, a. I, sc. 5[27]). W scenie odjazdu narzeczonych Dorabella mówi, że woli „wydrzeć sobie serce z piersi"[28] (a. I, sc. 4) niż być tak pozostawioną na łasce losu; niemal identycznych słów używa Donna Elvira na myśl o tym, że Don Giovanni odmówi i nie wróci do niej (aria *Ah chi mi dice mai*, a. I, sc. 5[29]). Dorabella to typowa rola *di mezzo carattere.* Fiordiligi jest tą bardziej cnotliwą, poważną, liryczną, rodem z opery *seria*. Jest to typ wiernej narzeczonej i jako taki ma swoją poprzedniczkę w Emilii z *Il ricco d'un giorno*[30], Angelice z *Il burbero*

---

[21] Por. L. da Ponte: *Una cosa rara…*, s. 32–33, http://www.librettidopera.it/zpdf/cosarara_bn.pdf (dostęp: 10.12.2016).

[22] Por. J. Starobinski: *Czarodziejki*, tłum. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2011, s. 123–124.

[23] L. da Ponte: *Così fan tutte,* op. cit., s. 83.

[24] Zob. ibidem, s. 84–85.

[25] Ibidem, s. 78.

[26] Zob. ibidem, s. 57–58.

[27] Zob. L. da Ponte: *L'Arbore di Diana*, s. 6, http://www.dynamiclassic.it/area_pubblica/booklets/CDS651-%20Libretto%20online.pdf (dostęp: 10.12.2016).

[28] Ibidem, s. 61.

[29] Zob. L. da Ponte: *Don Giovanni*, s. 9, http://librettidopera.it/zpdf/dongiov_bn.pdf (dostęp: 10.12.2016).

[30] Opera napisana dla A. Salieriego. Polski tytuł brzmi *Jednodniowy bogacz*, pierwowzorem zaś jest libretto autorstwa Giovanniego Bertatiego. To historia Giacinto, który lekką ręką trwoni dopiero co otrzymany spadek, w czym wydatnie pomaga mu chciwy i sprytny służący Mascherone. Giacinto ma brata, skąpca Strettonia; obaj rywalizują o względy Emilii. Wszystkie wątki tej komedii trzymają w ręku dwie postacie: Doralice, siostra utracjusza i skąpca,

di buon cuore[31], czy Lilli, bohaterce *Una cosa rara* (weźmy chociażby deklarację z arii *Come scoglio*, a. I, sc. 11: „Jak skała […] moja dusza silna jest miłością i wiernością"[32]), choć tak naprawdę bardziej przypomina Dianę z *L'Arbore di Diana*, która po długiej walce w końcu ulega sile miłości (duet Diany i Endymiona *Miseri! Dove son?*, a. II, sc. 9[33] vs. duet z Ferrandem *Tra gli amplessi*, a. II, sc. 12[34]). Próbę wierności przechodzi także zdradzona przez Don Giovanniego Donna Elvira; mimo krzywdy pozostaje wierna swoim uczuciom oraz mężczyźnie, którego na swoje nieszczęście pokochała (zob. *In quali eccessi / Mi tradì quell'alma ingrata*, a. II, sc. 11[35]), zachowując dzięki temu kobiecą godność. Nieco trudniej jest tę godność zachować Donnie Annie, która wdzięki swe oddała Don Giovanniemu, myśląc, że to Don Ottavio, narzeczony, przebywa w jej alkowie. Libretto jest w kwestii wierności Donny Anny bardzo niejednoznaczne: nie wiemy, czy zdrada nastąpiła wbrew woli bohaterki oraz czy nastąpiła w ogóle. Ona sama jej zaprzecza (*Era già alquanto avanzata la notte / Or sai chi l'onore*, a. I, sc. 13[36]); odracza jednak zamążpójście, zasłaniając się żałobą (?) lub powodowana poczuciem winy (scena z Don Ottaviem i aria *Non mi dir, bell'idol mio*, a. II, sc 13[37]). Potencjalna zdrada wisi w powietrzu w *Weselu Figara*: Hrabina Almaviva, przy nieco bardziej sprzyjających okolicznościach (tj. mniej zazdrosny i podejrzliwy mąż), chętnie przyjęłaby zaloty Cherubina, u którego „każda kobieta wywołuje w sercu drżenie"[38]. Wystarczy przeczytać uważnie trzecią scenę aktu II, by to zauważyć[39]. Symptomatyczne jest to, że stopień

oraz Berto, ojciec Emilii. Uciekają się oni do różnych wybiegów, aby wyleczyć braci z ich wad. U Strettonia miłość do pieniędzy przeważy; Giacinto zaś przyrzeknie się zmienić, dzięki czemu poślubi ukochaną Emilię.

[31] *Dobroduszny zrzęda* oparty jest na komedii Carla Goldoniego *Le bourru bienfaisant,* a napisany został dla V. Martína y Solera. Tytułowym bohaterem jest Ferramondo, człowiek krewki i łatwo wpadający w złość. Ma dwoje bratanków, Gioconda, który na skutek źle prowadzonych interesów stracił rodzinny majątek, oraz Angelikę, którą brat przeznaczył do klasztoru, nie mogąc dać jej należytego posagu. Ferramondo pragnie szczęścia dla Angeliki, przeznacza jej więc swego przyjaciela, Dorvala, nie wiedząc, że Angelica kocha młodego Valeria. Popędliwy charakter Ferramonda sprawia, że wszyscy oprócz Dorvala oraz służącego Castagni, znających jego dobre serce, boją się z nim rozmawiać. Koniec końców jednak Ferramondo spłaca długi Gioconda, a Angelice daje posag, by mogła poślubić ukochanego.

[32] L. da Ponte: *Così fan tutte*, op. cit., s. 72.

[33] Zob. L. da Ponte: *L'Arbore di Diana*, op. cit., s. 16–18.

[34] Zob. L. da Ponte: *Così fan tutte*, op. cit., s. 98–99.

[35] Zob. L. da Ponte: *Don Giovanni*, op. cit., s. 49–50.

[36] Zob. ibidem, s. 22–23.

[37] Zob. ibidem, s. 54–55.

[38] L. da Ponte: *Le Nozze di Figaro*, http://www.librettidopera.it/zpdf/nozzefig_bn.pdf (dostęp: 10.12.2016), fragment arii *Non so più*, s. 13.

[39] Por. ibidem, s. 26–30.

skomplikowania psychologicznego postaci jest najwyższy w dziełach napisanych dla Mozarta; do triady dołączyć możemy także *L'Arbore di Diana* Solera. Ani Emilia, ani Angelica, ani Lilla nie mają w obliczu próby wierności żadnych wątpliwości; wyjątek naturalnie stanowi bogini Diana, „młodsza siostra" Fiordiligi. Na ile fakt, że wierność owej „niewzruszonej skały" kruszeje jest drwiną z operowej konwencji? Może dzieło jest, jak mówi Elżbieta Nowicka, „szkołą rozpoznawania własnych uczuć"?[40] A może jest po prostu wyrazem własnych poglądów poety na kwestie miłości, zdrady i moralności? Uprawnione zdaje się w tej sytuacji rozszerzenie z kompozytora na librecistę stwierdzenia Dobrochny Ratajczakowej o wolności tworzenia i znamiennym awansie z rzemieślnika na znawcę natury ludzkiej, które przyniosła twórcom epoka oświecenia[41]. Być może dopiero w librettach autorskich doszedł ostatecznie do głosu światopogląd da Pontego? Po części wyłania się on z *Pamiętników*[42] będących udramatyzowaną historią jego życia, napisaną podobnie jak libretta w sposób uporządkowany i elegancki, lecz bardziej po to, by ukryć, niż odsłonić prawdę o sobie samym[43].

Pisanie librett dla Salieriego i Solera było szkołą kształtowania własnego stylu i koncepcji postaci librecisty, które w pełni zabłysły w librettach napisanych dla Mozarta, szczególnie zaś w *Così fan tutte*. Różnice między tekstami Mozartowskimi a pozostałymi zasadzają się nie tyle na poetyckiej i wersyfikatorskiej stronie, co na odmiennej w przypadku tej triady oper strukturze retorycznej i dramaturgicznej dzieł[44]. Trzy opery napisane dla Mozarta da Ponte nazywa trzema siostrami[45], choć bardziej adekwatne byłoby określenie *Così...* jako córki dwóch poprzednich. Zarówno w *Weselu,* jak i w *Don Giovannim* mamy nie mniej szeroką gamę uczuć, a perypetie miłosne młodych kobiet i ich kochanków obserwowane są uważnym okiem filozofa (w *Così...* to don Alfonso), co przywodzi na myśl komedie Pierre'a de Marivaux[46]. W *Weselu* lekcję uczuć odbierają przede wszystkim

---

[40] E. Nowicka: *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012, s. 90.

[41] Zob. D. Ratajczakowa: *Opery Mozarta czyli o uwodzicielskiej mocy teatru oraz o miłości, rozkoszy i radości za cenę biletu na komedię*, w: „Res Facta Nova", 19 (2008), 10, s. 10–11, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Rarajczakowa%20-%20Opery%20Mozarta.pdf (dostęp: 10.12.2016).

[42] Pierwsze polskie wydanie *Pamiętników* ukazało się w 1977 r. nakładem krakowskiego PWM, drugie zaś w tym samym wydawnictwie w r. 1987, oba w przekładzie Jana Popiela.

[43] Opinia L. Fontany: *Così fan tutti o sia L'amara scuola degli amanti*, w: *W.A. Mozart: Così fan tutte*, programma di sala del Teatro „La Fenice", Venezia 2012, s. 18.

[44] Por. A. Muszyńska: *Muzyka i libretto: spotkania Mozarta z Lorenzo da Ponte*, w: „Studia Niemcoznawcze", 41 (2009), s. 107–121.

[45] Por. L. da Ponte: *Pamiętniki*, tłum. J. Popiel, Kraków 1987, s. 160.

[46] Można tu przywołać np. *Fausses confidences* [*Fałszywe zwierzenia*], bardzo popularną w Wiedniu, wystawianą w latach 1776–1790, a więc wtedy, gdy na scenę weszło *Così fan tutte*.

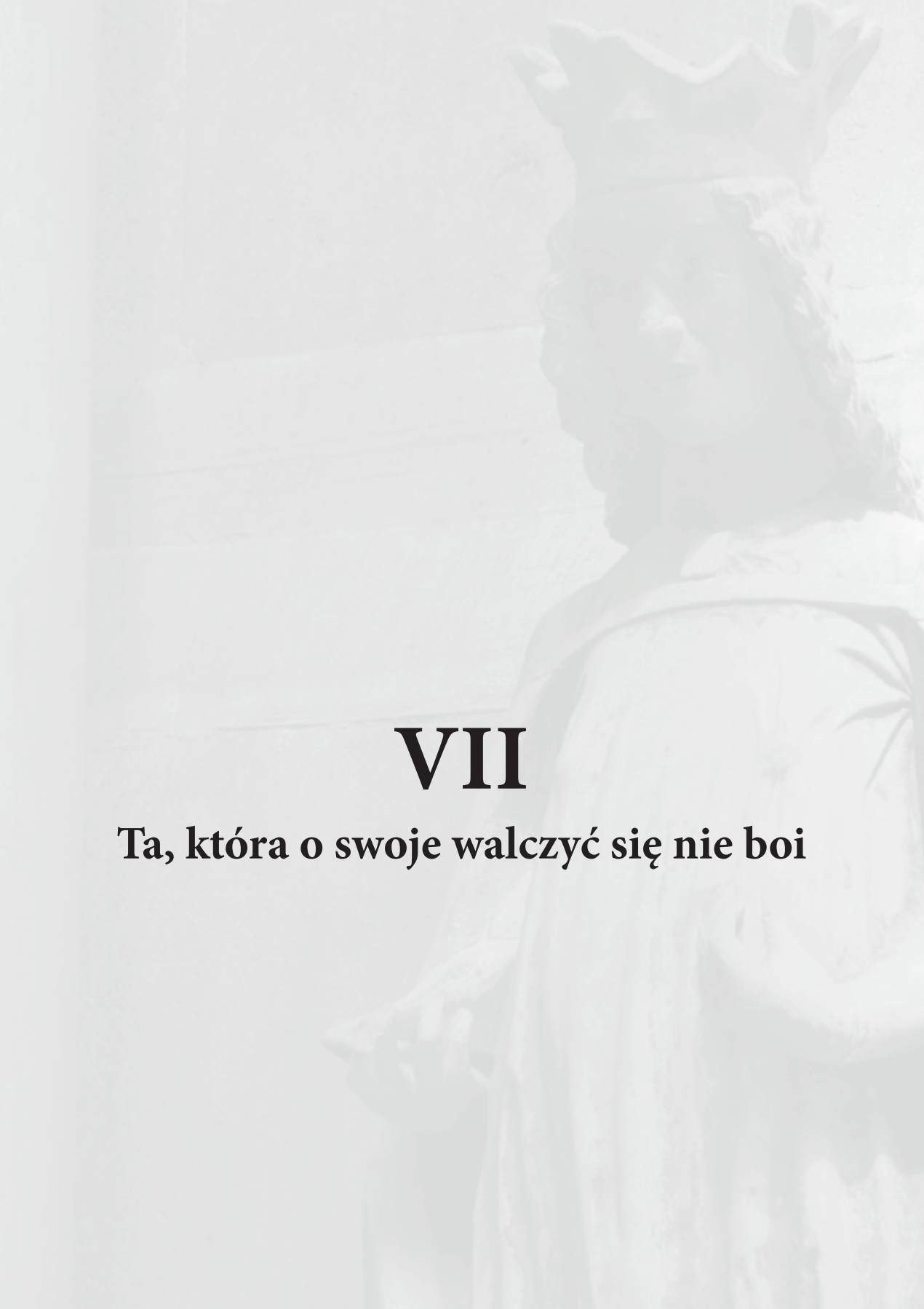
panowie, postacie żeńskie wydają się już od początku silniejsze, bardziej odpowiedzialne i wewnętrznie świadome. W *Una cosa rara…* także kobiety są silniejsze, przede wszystkim Lilla, która nie ustaje w wysiłkach, czasem wręcz heroicznych, by zapewnić zazdrosnego i dumnego narzeczonego o swojej szczerej miłości, jednocześnie będąc wystawianą na próbę wierności. Doprawdy, taka postawa w świecie postaci operowych to „una cosa rara". W *Don Giovannim* Zerlina i Masetto, tak jak i Ottavio i Anna nie mieliby szansy poznać pełni swoich uczuć, gdyby ich małym światem nie wstrząsnął demoniczny uwodziciel. W *L'Arbore di Diana* nauczycielem w szkole uczuć jest sam bożek miłości Amor. W *Così fan tutte* eksperymenty na sercu przeprowadza don Alfonso z asystą Despiny; leczenia potrzebują zarówno Ferrando i Guglielmo nafaszerowani komunałami o miłości, jak również Fiordiligi z Dorabellą, podchodzące do uczuć jak pensjonarki. Czyżby więc ostatecznym (bo *Così…* to ostatni samodzielny tekst) przesłaniem dla kobiet były słowa Don Alfonsa (a może Don Lorenza?), by odrzucić „przysięgi nieodmienności"[47] rodem z minionej epoki i zaakceptować powszechną i nieuniknioną zmienność uczuć?

Bibliografia

- Arteaga, Stefano: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bolonia 1783, https://archive.org/stream/lerivoluzionidel02arte#page/n5/mode/2up (dostęp: 10.12.2016).
- Chomiński, Józef; Wilkowska-Chomińska, Krystyna: *Formy muzyczne*, t. 4: *Opera i dramat*, Kraków 1976.
- D'Angelo, Emanuele: *Così fan tutte (e tutti)? Percorsi tra Da Ponte e Mozart*, w: *W.A. Mozart: Così fan tutte*, programma di sala del Teatro „La Fenice", Venezia 2012, s. 31–46.
- Da Ponte, Lorenzo: *Così fan tutte*, libretto e guida all'opera di E. Bonomi, w: *W.A. Mozart: Così fan tutte*, programma di sala del Teatro „La Fenice", Venezia 2012, s. 47–112.
- Da Ponte, Lorenzo: *Don Giovanni*, http://librettidopera.it/zpdf/dongiov_bn.pdf (dostęp: 10.12.2016).
- Da Ponte, Lorenzo: *L'Arbore di Diana*, http://www.dynamiclassic.it/area_pubblica/booklets/CDS651-%20Libretto%20online.pdf (dostęp: 10.12.2016).
- Da Ponte, Lorenzo: *Le Nozze di Figaro*, http://www.librettidopera.it/zpdf/nozzefig_bn.pdf (dostęp: 10.12.2016).
- Da Ponte, Lorenzo: *Pamiętniki*, tłum. J. Popiel, Kraków 1987.
- Da Ponte, Lorenzo: *Una cosa rara*, http://www.librettidopera.it/zpdf/cosarara_bn.pdf (dostęp: 10.12.2016).

[47] D. Diderot: *Przyczynek do podróży Bougainville'a*, w: idem: *To nie bajka…*, tłum. T. Żeleński-Boy, Warszawa 1949, s. 64. Cyt. za: J. Starobinski, op. cit., s. 123.

– Dent, Edward: *Mozart's Operas*, New York 1913.
– Einstein, Alfred: *Mozart, człowiek i dzieło*, tłum. A. Rieger, Kraków 1975.
– Fontana, Luca: *Così fan tutti o sia L'amara scuola degli amanti*, w: *W.A. Mozart: Così fan tutte,* programma di sala del Teatro „La Fenice", Venezia 2012, s. 13–30.
– Fubini, Enrico: *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2002.
– Kamiński, Piotr: *Tysiąc i jedna opera,* Kraków 2015.
– Kunze, Stefan: *Il teatro di Mozart. Dalla „Finta semplice" al „Flauto magico"*, Venezia 2006.
– Lisiecka, Katarzyna: *„Poważny żart". O „Così fan tutte" Mozarta i da Pontego*, w: „Res Facta Nova", 19 (2008), 10, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Lisiecka%20-%20Powazny%20zart.pdf (dostęp: 10.12.2016).
– Metastasio, Pietro: *Demetrio, dramma per musica in tre atti*, http://www.classicistranieri.com/liberliber/Metastasio,%20Pietro/demetr_p.pdf (dostęp: 10.12.2016).
– Mianowski, Jarosław: *Fiordiligi u psychiatry czyli szpital kochanków*, w: „Res Facta Nova" 19 (2008), 10, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Mianowski%20-%20Fiordilligi%20u%20psychiatry.pdf (dostęp: 10.12.2016).
– Muszyńska, Agnieszka: *Muzyka i libretto: spotkania Mozarta z Lorenzo da Ponte*, w: „Studia Niemcoznawcze", 41 (2009), s. 107–121.
– Nowicka, Elżbieta: *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.
– Ratajczakowa, Dobrochna: *Opery Mozarta czyli o uwodzicielskiej mocy teatru oraz o miłości, rozkoszy i radości za cenę biletu na komedię*, w: „Res Facta Nova", 19 (2008), 10, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_19/RFN19%20Rarajczakowa%20-%20Opery%20Mozarta.pdf (dostęp: 10.12.2016).
– Rolandi, Ulderico: *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma 1951.
– Starobinski, Jean: *Czarodziejki*, tłum. M. Ochab, T. Swoboda, Gdańsk 2011.
– Szweykowska, Anna: *Wenecki teatr modny*, Kraków 1981.



VII

Ta, która o swoje walczyć się nie boi

Bożena Noworyta-Kuklińska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Historii Sztuki

Trudna niezależność. Malarska droga Artemizji Gentileschi

Difficult Independence. The Painting Career of Artemisia Gentileschi

Several names of women artists appeared during the Early Modern Age in Europe. Among them, the strongest personality was represented by Artemisia Gentileschi (1593––1652). She was the first woman painter who used in her works religious and historic subjects, which at that time were reserved only to men. Her difficult childhood, rape by Agostino Tassi — her tutor and partner in painting frescos of her well-known father Orazio Gentileschi, and a long and gruelling trial that followed (the first trial for rape in the 17th century) armed her with character qualities thanks to which she survived and attained goals impossible to achieve for women artists in that period. She paved the way for the following generation of ambitious and talented women. Artemisia achieved greater fame than her mentor and father — Orazio Gentileschi and is known as one of the greatest women painters of her time.

Keywords: woman, baroque, painting, art, Italy

Słowa kluczowe: kobieta, barok, malarstwo, sztuka, Italia

W okresie nowożytnym pojawiło się w historii sztuki kilka nazwisk artystek. W większości zawdzięczały one swoją karierę przyjściu na świat w rodzinie artystycznej i uzyskaniu z tej racji stosownego wykształcenia lub też przynależności do klasy wyższej, w której renesansowe idee rozbudziły potrzebę edukacji, a ta otworzyła przed kobietami nowe możliwości. Jednak nawet traktat Leone Battisty Albertiego *O rodzinie* (1435), który uważa się za przykład nowych ideałów humanistycznych, był głosem teoretyka Odrodzenia, którym autor poparł mieszczańskie przywiązanie kobiety do domu. Podobnie jak w traktacie Ksenofonta *O gospodarce*[1], także tu podany został przepis na kobiece życie według bardzo surowych zasad. Zgodnie z nimi cnotą kobiety jest czystość, zasługą — macierzyństwo, a domeną —

[1] Zob. Xenofont: *Ekonomik*, tłum. A. Bronikowski, Poznań 1857, s. VII.

rodzina[2]. Literatura normatywna zawsze miała rzeczywisty wpływ na realne życie kobiet oraz na ich uczestnictwo w życiu publicznym i gospodarczym[3].

Dlatego włoskie malarki przełomu XVI i XVII wieku niemalże bez wyjątku (poza Sofonisbą Anguissolą) były uczennicami i współpracownicami swoich ojców. Tym można tłumaczyć zachowawczość, która uderza w obrazach wielu z nich. Stosowały one środki artystyczne charakterystyczne dla poprzedniego pokolenia. Wszystkie te malarki przewyższała pełną charakteru niezależnością Artemizja Gentileschi. Wśród następców Caravaggia należała do najbardziej zaangażowanych zwolenniczek nowego stylu[4].

Artemizja Gentileschi przyszła na świat w Rzymie 8 lipca 1593 roku, w dzielnicy malarzy, między Piazza del Popolo i Piazza di Spagna, gdzie na przestrzeni około pięciu kilometrów kwadratowych osiedliło się przeszło dwa tysiące artystów. Malarze, rzeźbiarze, złotnicy, hafciarze przybywali tutaj z różnych stron, nie tylko po to, aby się uczyć, ale również po to, żeby zdobyć sławę i fortunę. Powstanie tej rozległej i barwnej dzielnicy zawdzięczał Rzym głównie papieżom, którzy po Soborze Trydenckim w walce z reformacją posługiwali się wszelkimi dostępnymi środkami, wśród których sztuce przypisywano szczególne znaczenie. Miała olśniewać przybywających licznie do Wiecznego Miasta pielgrzymów, ukazywać majestat, bogactwo i supremację Kościoła katolickiego.

Od piątego roku życia Artemizja spędzała większość czasu w warsztacie ojca, Orazia Gentileschi (1563–1639), malarza fresków. Wywodził się on z toskańskiej rodziny malarskiej, której członkowie, niezależnie od tego, czy nosili nazwisko Lomi czy Gentileschi, mieszkali w Rzymie, Pizie, Genui czy Florencji, żyli malarstwem i z malarstwa. Gdy Orazio przybył do Rzymu, zmienił rodowe nazwisko ojca — Lomi, na nazwisko swojej matki — Gentileschi, by odróżnić się od pracujących w Toskanii krewnych. Mała Artemizja ucierała farby, przygotowywała płótna i werniksy. Pobierała nauki, jakich inni adepci malarstwa mogli jej tylko pozazdrościć. Była uzdolniona, chętna i staranna. Ojciec, pragnąc rozbudzić w niej od dziecka wrażliwość na piękno, zabierał ją tam, gdzie pracował. Pokazywał jej również dzieła wielkich mistrzów — Rafaela, Carraccich, a także Caravaggia. Te właśnie prace wywarły na niej ogromne wrażenie, spowodowały wręcz estetyczny wstrząs[5].

---

[2] Por. L.B. Alberti: *The Family in Renaissance Florence*, tłum. R. Neu Watkins, Columbia 1969, s. 115–116.

[3] Por. W. Chadwick: *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2015, s. 76.

[4] Por. ibidem, s. 71–119; H. Möbius: *Kobieta baroku*, Warszawa 1986, s. 170–174.

[5] Por. *Caravaggio and His Followers*, katalog wystawy, Cleveland Museum of Art, red. R. Spear, 1971, New York 1975, passim; R.W. Bissell: *Artemisia Gentileschi. A new documented Chronology*, w: „Art Bulletin", 50 (1968), s. 153–168.

Orazio wielokrotnie malował córkę, ukazując ją jako Magdalenę, Urszulę czy Cecylię. Zadawał jej do wykonania prace malarskie, z czego coraz lepiej się wywiązywała. Był z niej dumny, ale chwilami nieco zaniepokojony, a nawet zazdrosny o jej osiągnięcia[6].

Gdy Artemizja miała 13 lat, zmarła jej matka — Prudencja. Od tej pory prawie stale przebywała w domu. Wychodziła tylko na poranną mszę, a potem spędzała czas w pracowni ojca, wykonując w mieszkaniu tylko najniezbędniejsze prace domowe. Przede wszystkim malowała. Ojciec sprzedawał jej obrazki, nie informując nabywców, że wyszły spod pędzla Artemizji. Sprzedawał również kopie swoich obrazów wykonywane przez córkę. Orazio zdobił freskami liczne kościoły i pałace Rzymu. Nie był jednak mistrzem perspektywy i techniki *trompe-l'oeil,* dlatego zaprosił do współpracy Agostina Tassi, który znakomicie opanował sztukę tworzenia iluzji przestrzeni. Wykorzystując efekty złudzenia optycznego, otwierał ku niebu plafony i sklepienia barokowych kościołów i pałaców. Stał się on także nauczycielem Artemizji. Miał jej przekazać podstawy matematycznych i geometrycznych wykresów przestrzeni[7].

W roku 1611 Artemizja została zgwałcona przez swojego nauczyciela. Co niezwykłe, miała odwagę oskarżyć winnego przed trybunałem. Zarzut dotyczył też wycofania obietnicy małżeństwa i kradzieży obrazów. Wynikiem tego był głośny i długi proces, po którym pozostały setki stron zeznań świadków. Był to pierwszy wielki proces o gwałt w siedemnastym stuleciu. Artemizja była wielokrotnie przesłuchiwana i dla potwierdzenia zeznań poddawana torturom, między innymi zgniatania kciuków. Można powiedzieć, iż wygrała. W końcu Agostino Tassi musiał na pięć lat opuścić Rzym[8].

Po zakończeniu procesu, w listopadzie 1612 roku, w kościele Santo Spirito in Sassia odbył się ślub malarki z Pierantoniem Stiattesim (ur. 1584)[9], dziewięć lat starszym od niej malarzem z Florencji, uczniem Agostina Tassi. Zaślubiny zaaranżował Orazio oraz jego przyjaciel — Giovanni Battista Stiattesi — mieszkający w Rzymie brat malarza, z zawodu prawnik. W zamian za zgodę poślubienia zhańbionej dziewczyny Pierantonio zaciągnął poważny

---

[6] Por. R. Longhi: *Gentileschi padre e figlia*, w: „L'Arte", 19 (1916), s. 245–314.

[7] Por. A. Lapierre: *Artemizja*, tłum. S. Kroszczyński, Poznań 2002, s. 57–64. Autorka opiera się na źródłach archiwalnych i publikacjach dotyczących życia i twórczości Artemizji Gentileschi, część źródeł cytuje *in extenso*, w aneksach bardzo wyraźnie określa miejsca, w których ubarwia niektóre wydarzenia z życia artystki; K. Christiansen: *Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition*, w: „Metropolitan Museum Journal", 39 (2004), s. 101–110.

[8] Por. A. Lapierre, op. cit., s. 121–189, 459–477. Zob. także: M.D. Garrard: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.

[9] Por. R.W. Bissell, op. cit., s. 153–168.

dług u Orazia Gentileschi[10]. W grudniu tego roku Artemizja wyruszyła z mężem do jego rodzinnej Florencji.

Od 1600 roku, czyli od ślubu Marii Medycejskiej — bratanicy wielkiego księcia Toskanii Ferdynanda I — z królem Francji Henrykiem IV we Florencji, siedzibie księcia Cosima II, świętowano niemalże bez przerwy. Wszelkie ważniejsze wydarzenia w życiu miasta stanowiły pretekst dla korowodów, procesji, przedstawień i wystaw. Szczególnie w okresie karnawału organizowano liczne spektakle, rekonstrukcje morskich bitew, średniowiecznych turniejów rycerskich lub wyścigi rzymskich rydwanów. W inscenizacjach brał udział lud i arystokracja. Na florenckim dworze panowały elegancja i wyrafinowanie, intelektualizm i estetyzm, a przede wszystkim radość i zabawa[11].

Dzięki swojemu dobrodziejowi (który ufundował jej posag) rzymskiemu kanonikowi Lelio Guidicciono, swojej matce chrzestnej markizie Artemizji Capizucchi, mieszkającej we Florencji, i bratu ojca — malarzowi Aurelio Lomiemu, jednemu z konsulów słynnej Accademia del Disegno, Artemizja przyjęta została przez florenckich humanistów i artystów do najbardziej wpływowych środowisk. Jeszcze zanim wyjechała do Florencji, Orazio napisał w jej sprawie list do Toskanii, chcąc córce zapewnić protekcję wysoko postawionej osobistości, i wysłał Jej Książęcej Wysokości Krystynie Lotaryńskiej, matce księcia Cosima II, świadectwo rzadkiego talentu swojej córki oraz dowód swego oddania Domowi Medycejskiemu w postaci niewielkiego obrazu namalowanego przez Artemizję. Tak więc przybycie malarki na dwór toskański poprzedziło jedno z jej dzieł. Po przyjeździe do Florencji zmieniła nazwisko Gentileschi na rodowe nazwisko ojca — Lomi, by nie kojarzono jej z rzymskim skandalem i wstydem, tylko ze znaną we Florencji rodziną artystów. Jednak to właśnie ta otoczka sensacji często zwracała spojrzenia florentyńczyków na młodą malarkę, wywołując jednocześnie prawdziwe zainteresowanie tą odważną i silną kobietą oraz jej pracami. Mąż Artemizji, który był miernym malarzem, a stale miał długi spowodowane ogromną dbałością o drobiazgi życia codziennego, swój wygląd oraz wyposażenie mieszkania, ze wszystkich sił pomagał żonie robić karierę we Florencji. Jednak to głównie na jej barkach spoczywał ciężar utrzymania domu i rodziny. Posagu żony nie mógł naruszyć bez zgody jej ojca, który ulokował czterysta skudów w nieruchomościach w Pizie oraz w *crediti del*

---

[10] Por. ibidem, s. 477, 481, 482.

[11] Por. *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni*, katalog wystawy, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi di Firenze, red. G.G. Bertelà, A.M. Petrioli Tofani, Firenze 1969. Por. także: A. Solerti: *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari*, Bologna 1989.

Monte — rodzaju obligacji skarbowych w Rzymie. Prawodawstwo rzymskie dbające o dobra należące do rodziny małżonki zabraniało mężowi rozporządzać jej kapitałem. Natomiast wszystkie odsetki z papierów wartościowych i zyski przynoszone przez nieruchomości oraz wszelkie dochody osiągnięte przez oboje małżonków należały do męża[12]. Pierantonio był w stanie wydać każdą kwotę. Chętnie korzystał również z rozgłosu, jakiego nadał malarstwu Artemizji rzymski proces. Mecenasami Artemizji byli na początku aktorzy, libreciści, kompozytorzy, literaci, od pokoleń związani z Florencją, między innymi śpiewaczki, siostry Francesca i Settimia Caccini. Jednym z przyjaciół artystki był Cristoforo Allori — malarz, faworyt księcia i przyjaciel księżnej, bratanek sławnego Bronzina i syn Alessandra Alloriego, artysty, który od 20 lat pełnił na dworze Medyceuszy funkcję architekta i reżysera wykwintnych rozrywek[13]. Zaś patronem Artemizji, dbającym o jej potrzeby, był bratanek Michała Anioła, pisarz Michelangelo Buonarroti zwany Młodszym, jeden z wybitnych dramaturgów toskańskich, bliski przyjaciel Galileusza[14]. Artemizja, zamknięta do tej pory w rzymskiej pracowni ojca, najpierw od męża, a następnie w środowisku florenckich humanistów, uczyła się światowego życia, jego przyjemności, lekkości i galanterii[15].

Aby móc jednak znaleźć się na liście płac wielkiego księcia, artystka musiała być połączona więzami małżeńskimi z mężczyzną wykonującym ten sam zawód. Kobieta mogła myśleć o karierze artystycznej i realizować ją tylko wtedy, gdy miała za wspólnika swego męża. Tak więc Pierantonio Stiattesi dbał o to, by konsulowie z Accademia del Disegno nie zapomnieli, że jest z zawodu malarzem. Potwierdzał swym podpisem zamówienia na sprawunki robione przez Artemizję u sprzedawców farb. Jego nazwisko figurowało w księgach stolarzy produkujących blejtramy i nabijających na nie płótno. Małżonków Stiattesi łączyła silna zależność społeczna. W swoim liście z dnia 5 czerwca 1619 roku adresowanym do wielkiego księcia Artemizja napisała, iż Pierantonio roztrwonił cały jej posag, chociaż miał prawo pobierać od niego tylko odsetki, a nie wolno mu było nawet tknąć kapitału. Żaliła się również, że jako kobieta zamężna, mieszkająca z mężem, nie ma prawa bez jego zgody zaciągnąć długu. Pisała dalej, iż zgodnie z prawem kobieta uważana jest za niepełnoletnią do końca życia, więc nie może odpowiadać za długi swojego męża — „opiekuna”[16].

---

[12] Por. P. Burke: *L'artista: momenti e aspetti*, w: G. Previtali (red.): *Storia dell'arte italiana*, cz. 1: *Materiali e problemi*; t. 2: *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, s. 87–116.

[13] Por. C. Pizzorusso: *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze 1982, passim.

[14] Por. *Artemisia*, katalog wystawy, Casa Buonarroti di Firenze, 18.06–04.11.1991, red. R. Contini, G. Papi, Roma 1991, passim.

[15] Por. K. Christiansen, op. cit., s. 114–126.

[16] Por. A. Lapierre, op. cit., s. 487, 488.

Artemizja pracowała z ogromnym zapałem. Chciała sprzedać jak najwięcej dzieł, ale nie po to, by zyskać majątek i wynieść się ponad innych, lecz by wzmóc poszanowanie dla dzieła. Pamiętała słowa ojca, który mówił, że złoto jest miarą estetycznego bogactwa, służy tylko temu, by wykrzyczeć całemu światu wartość malarza.

Nie malowała już, jak na początku pobytu we Florencji, portretów szacownych mieszczan. Niestrudzenie odmalowywała niesprawiedliwość, zdradę i wstyd, które głęboko ukryte zamieszkiwały jej duszę. Inspirację stanowiły dla niej historyczne postaci kobiet, biblijne bohaterki opierające się kłamstwu, mityczne buntowniczki przeciw tyranii. Malowała Judytę — wyzwolicielkę swego ludu, która odcięła głowę uprzednio uwiedzionemu wrogiemu wodzowi Holofernesowi i Jael zapewniającą bezpieczną przyszłość swojej rodzinie, wbijającą młotkiem kołek w skroń swego wroga Sisery. Jej Lukrecja dzierżyła sztylet, a Kleopatra — wijącego się węża; obie wolały wybrać samobójczą śmierć, niż poddać się przemocy. Na jej obrazach pojawiały się miecze, trucizny, sztylety i kobiety — Amazonki, grzesznice, uwodzicielki, Maria Magdalena, Galatea, Estera i Betszeba. Wszystkie one, walcząc o wolność, zmagały się z miłością i śmiercią. Były niezwykle silne, triumfujące. Miały mocne ciała i często pospolite, gminne nawet rysy twarzy. Charakterystyczne dla jej malarstwa kontrasty światłocieniowe i agresywna surowość kompozycji, a także upodobanie do scen zabójstw, które niejednokrotnie malowała z całą gwałtownością i brutalnością, były cechami niepowtarzalnymi w sztuce kobiet baroku[17].

Najpiękniejsze i najwymowniejsze obrazy Artemizji pochodzą właśnie z tego florenckiego okresu. Czas ten miał niezwykle istotne znaczenie dla jej dalszych losów. Karierę i obecność swoich obrazów na ścianach Palazzo Pitti zawdzięczała przyjaciołom zgromadzonym wokół dworu Medyceuszy, a szczególnie Buonarrotiemu, Alloriemu i Galileuszowi[18]. Dzięki środowisku tych florenckich humanistów zdobyła wykształcenie, umiejętność prowadzenia dyskusji, korespondencji, układania wierszy i grania na lutni. To oni sprawili, że stała się wzorem malarza florenckiego, osobą mogącą znaleźć się na każdym dworze.

Artemizja dużo pracowała, doglądała domu i dzieci, a mąż wydawał zarobione przez nią pieniądze, często w dodatku zaciągając długi. W aktach florenckich trybunałów cechowych z lat 1613–1616 nazwisko Artemizji Lomi pojawiło się kilkanaście razy. Wszystkie korporacje wnosiły przeciw niej skargi. Stale musiała płacić należności i długi męża. Przed roszczeniami

[17] Por. P. Gorsen: *Venus oder Judith? Zur Heroisierung des Weiblichkeitsbildes bei Lucas Cranach und Artemisia Gentileschi*, w: „Artibus et Historiae", 1 (1980), s. 75–81.
[18] Por. A. Lapierre, op. cit., s. 480, 481.

cechów rzemieślniczych mogła uchronić ją jedynie przynależność do słynnej Accademia del Disegno. Była to jedna z najbardziej prestiżowych instytucji w świecie sztuki, w której poczet pragnęli być zaliczeni nawet tacy wielcy artyści jak Tycjan i Michał Anioł. Ufundowana została w roku 1563 przez księcia Cosima I z inspiracji Giorgia Vasariego (1511–1574), wybitnego malarza, rzeźbiarza, architekta i teoretyka sztuki, który początkowo także kierował akademią. Członków akademii mianował książę. Skupiała ona najwybitniejszych malarzy, rzeźbiarzy, architektów i uczonych. Miała kształcić młodych artystów, a jednocześnie stanowiła miejsce akademickiej dysputy. Przynależność do niej była więc nie tylko zaszczytem, ale świadczyła o oficjalnym uznaniu wysokich kwalifikacji artysty[19]. Dzięki swojej pozycji mogła chronić swoich członków. Nigdy jednak w ciągu pół wieku swojego istnienia ta szacowna akademia nie przyjęła w poczet swoich członków artysty-kobiety. Artemizja marzyła o dostąpieniu tego zaszczytu, dzięki któremu mogłaby również oddzielić swoje sprawy majątkowe od interesów męża. Gdyby weszła w skład elity, liczącej zaledwie sto osób, przestałaby zależeć od korporacji, do których należał jej mąż. Stałaby się wolnym malarzem. Książę Cosimo I przyznał członkom akademii uprawnienia zrównujące ich ze szlachtą. Ta szczególna pozycja społeczna artysty pozwalała na odrzucenie wszelkiej formy zależności z wyjątkiem podległości księciu i akademii. Oznaczało to także wyzwolenie się spod władzy rodzicielskiej, ponieważ artysta liczący mniej niż 25 lat musiał uzyskać od ojca zgodę na zrzeczenie się jego praw rodzicielskich na rzecz konsulów akademii[20]. Artemizja pisała do ojca, by pomógł jej uzyskać niezależność.

Na prośbę córki Orazio Gentileschi podpisał wszystkie dokumenty wymagane przez akademię. Dnia 19 lipca 1616 roku Artemizja została włączona do grona najbardziej prestiżowego stowarzyszenia artystów. Otrzymała oficjalnie zawód, karierę i wolność. Zawdzięczała to swojemu talentowi, intensywnej pracy, ale także dużemu poparciu opiekunów i mecenasów, mających wpływ na podejmowane przez konsulów Accademia del Disegno decyzje. Był to niewątpliwie najważniejszy moment w życiu Artemizji — malarki. Została doceniona przez męskie grono członków Accademia del Disegno i dopuszczona do niego jako pierwsza w historii kobieta. Otrzymała zawodową niezależność, która otworzyła przed nią nowe możliwości i perspektywy.

---

[19] Por. W. Rolbiecki: *Akademie włoskie w latach 1454–1667. Początek towarzystw naukowych jako typu instytucji*, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1977, s. 184; Z. Ważbiński: *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze*, Firenze 1997.

[20] Tę kwestię opisuje A. Lapierre w aneksach, cytując archiwalia i dostępne opracowania, zob. A. Lapierre, op. cit., s. 485.

W roku 1621, po śmierci księcia Cosima II i Cristofana Alloriego, Artemizja z mężem i córką przeniosła się do Rzymu. W ciągu pięciu lat pobytu we Florencji urodziła czworo dzieci, z których przeżyła tylko córka Prudencja. W Rzymie artystka powróciła do nazwiska Gentileschi, a także stała się głową rodziny. W wieku 28 lat osiągnęła wysoką pozycję społeczną, a przede wszystkim osobowość prawną. Stała się panią własnego losu. W spisach ludności figurowała jako „Artemizja Gentileschi, malarz". W 1623 roku jej mąż, który miał poważne zatargi z prawem, przepadł bez wieści. Być może musiał uchodzić z Rzymu przed wymiarem sprawiedliwości[21].

Odtąd Artemizja sama dbała o siebie i córkę Prudencję. Jej, dobrze znaną w Europie, rzymską pracownię odwiedzali liczni przybysze, a o jej talencie głośno było w całej Italii, w Wenecji, Genui, Mantui. Niemieccy złotnicy wybili medal ku czci Artemizji. Zagraniczni malarze poczytywali sobie za zaszczyt spotkanie z nią w Rzymie, w jej pracowni. Francuski malarz Pierre Dumonstier Le Neveu wykonał w 1625 roku w Rzymie rysunek *Ręka Artemizji trzymająca pędzel.* We Francji i Anglii rozchodziły się graficzne odbitki jej autoportretu. Artemizja pracowała głównie dla papieża Urbana VIII, spokrewnionych z nim kardynałów i sekretarza Cassiano dal Pozzo[22]. Malowała wówczas wiele autoportretów, co przynosiło spore zyski. Kolekcjonerzy, obok obrazu namalowanego przez artystkę, pragnęli jako potwierdzenie jej autorstwa posiadać również autoportret. Ciągle jeszcze nie do końca wierzono, że spod pędzla kobiety mogą wyjść tak znakomite dzieła. Próbowała swych sił we wszystkich gatunkach malarskich, także tych zastrzeżonych dotychczas tylko dla mężczyzn; w scenach historycznych i religijnych. Gdy w 1626 roku stwierdziła, że w Rzymie osiągnęła już wszystko, co można, udała się przez Genuę do Wenecji. Następnie podróżowała po różnych miastach Italii, pozostawiając po sobie liczne dzieła malarskie. Stanowiły one niewątpliwie owoc niełatwych doświadczeń życiowych i artystycznych z okresu dzieciństwa, wczesnej młodości, a także dojrzałej kobiecości.

W tym okresie uwikłana była w związek z hiszpańskim dyplomatą, który najprawdopodobniej był ojcem jej urodzonej w roku 1627 w Padwie córki. Oprócz działalności czysto artystycznej, wyjeżdżała do Mantui, gdzie brała udział w sprzedaży książęcej galerii obrazów angielskiemu królowi Karolowi I. Trzeba dodać, że były to niespokojne czasy wojny trzydziestoletniej. W 1629 roku na zaproszenie hiszpańskiego wicekróla Artemizja udała się do Neapolu, gdzie namalowała wiele portretów hiszpańskiej rodziny panującej[23].

---

[21] Por. G. Bottari: *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura: scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, t. 1, Milano 1822, s. 353.

[22] Por. ibidem, s. 348–352.

[23] Por. A. Lapierre, op. cit., s. 490–500.

Ilustracja 1. A. Gentileschi: *Autoportret jako alegoria malarstwa*, 1638–1639
(zob. bibliografia)

Orazio Gentileschi przebywał w tym czasie w Londynie na dworze króla Karola I. Otrzymywał nieoficjalne misje dyplomatyczne. Wymieniał listy z córką, która miała przyjaciół w całej Italii i poza nią, prosząc, by zaangażowała się razem z nim w podejmowane próby zawiązania porozumienia Anglii i Hiszpanii przeciwko Francji[24]. Artemizja włączyła się w te działania dyplomatyczne. Jednocześnie prowadziła w Neapolu dobrze prosperujący warsztat, z którego nieprzerwanie wychodziły dziesiątki obrazów. Zyskiwała coraz to nowe zamówienia, co wiązało się z niemałymi trudnościami ze względu na częste zmiany władz oraz zazdrość miejscowych artystów i ogromną konkurencję[25]. Po wielu latach spędzonych w Neapolu otrzymała list od ojca, który, podupadając na zdrowiu, prosił ją o przybycie do Londynu i pomoc w realizowanym na zlecenie króla Karola I przedsięwzięciu malarskim. W niespokojnym wojennym czasie udała się do Niderlandów, by wsiąść na statek do Londynu wraz z królową Marią Medycejską, która jechała z dworem do swojej córki, królowej Henrietty Marii. Szczęśliwie przybyły do celu. Artemizja została przedstawiona królowi i udała się do Greenwich, gdzie Orazio miał pokryć malowidłami plafon sali balowej o powierzchni 144 metrów kwadratowych, by ukazać *Triumf pokoju i sztuk*. Malarz w sposób widoczny tracił siły, więc Artemizja pracowała szybko i intensywnie, aby skończyć realizację zamówienia za życia ojca, który szczęśliwie zdążył podpisać udekorowany plafon. Orazio zmarł jeszcze w tym samym roku. Po ukończeniu plafonu Artemizja pozostała w Londynie jeszcze dwa lata, malując na zlecenia władcy m.in. liczne portrety rodziny królewskiej i dworu. Potem powróciła do Neapolu, gdzie ciągle działał jej warsztat. Mieszkały tam również jej dwie dorosłe już córki — zamężna już Prudencja i Francesca, która w krótkim czasie została dobrze wydana za mąż. Malarstwo Artemizji nie osiągało już wcześniejszej, a tak niezwykłej dla kobiety, gwałtowności i charakteru. Poważne zamówienia przeznaczone do neapolitańskich kościołów i pałaców realizowali w coraz znaczniejszym zakresie jej współpracownicy. Malarka zmarła w Neapolu w 1653 roku, mając 60 lat[26].

Artemizja Gentileschi była jedną z pierwszych samodzielnych artystek i jednocześnie jedną z pierwszych kobiet, które podejmowały poważne tematy religijne i historyczne, zastrzeżone dotąd wyłącznie dla mężczyzn[27]. Niełatwa

---

[24] Por. A.M. Crino: *The Date of Orazio Gentileschi's Arrival in London*, w: „Burlington Magazine", 53 (1961), s. 533.

[25] Por. C. Whitfield, J. Martineau (red.): *Painting in Naples, 1606–1705: from Caravaggio to Giordano*, London 1982, passim.

[26] Por. A. Lapierre, op. cit., s. 500–502.

[27] Por. W. Chadwick, op. cit., s. 43.

młodość uzbroiła ją w cechy charakteru, dzięki którym przetrwała i osiągnęła niemalże niemożliwe dla kobiety cele. Utorowała drogę następnym pokoleniom ambitnych i zdolnych kobiet działających w dziedzinie sztuki. Zyskała sławę większą niż jej ojciec i nauczyciel — Orazio Gentileschi. Dzięki odwadze, surowości i gwałtowności, które potrafiła po mistrzowsku wyrazić w swoich obrazach, uchodzi za jedną z największych malarek epok dawnych.

Bibliografia

- Alberti, Leone Battista: *The Family in Renaissance Florence*, tłum. R. Neu Watkins, Columbia 1969.
- *Artemisia*, katalog wystawy, Casa Buonarroti di Firenze, 18.06–04.11.1991, red. R. Contini, G. Papi, Roma 1991.
- Bissell, R. Ward: *Artemisia Gentileschi. A new documented Chronology*, w: „Art Bulletin", 50 (1968), s. 153–168.
- Burke, Peter: *L'artista: momenti e aspetti*, w: G. Previtali (red.): *Storia dell'arte italiana*, cz. 1: *Materiali e problemi*; t. 2: *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, s. 87–116.
- *Caravaggio and His Followers*, katalog wystawy, Cleveland Museum of Art, 1971, red. R. Spear, New York 1975.
- Chadwick, Whitney: *Kobiety, sztuka i społeczeństwo*, tłum. E. Hornowska, Poznań 2015.
- Christiansen, Keith: *Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition*, w: „Metropolitan Museum Journal", 39 (2004), s. 101–126.
- Crino, Anna Maria: *The Date of Orazio Gentileschi's Arrival in London*, w: „Burlington Magazine", 53 (1961), s. 533.
- *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II. Mostra di disegni e incisioni*, katalog wystawy, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi di Firenze, red. G.G. Bertelà, A.M. Petrioli Tofani, Firenze 1969.
- Garrard, Mary D.: *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton 1989.
- Gorsen, Peter: *Venus oder Judith? Zur Heroisierung des Weiblichkeitsbildes bei Lucas Cranach und Artemisia Gentileschi*, w: „Artibus et Historiae", 1 (1980), s. 69–81.
- Lapierre, Alexandra: *Artemizja*, tłum. S. Kroszczyński, Poznań 2002.
- Longhi, Roberto: *Gentileschi padre e figlia*, w: „L'Arte", 19 (1916), s. 245–314.
- Möbius, Helga: *Kobieta baroku*, tłum. A. Porębska, Warszawa 1986.
- Pizzorusso, Claudio: *Ricerche su Cristofano Allori*, Firenze 1982.
- *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura: scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, t. 1, Milano 1822.
- Rolbiecki, Waldemar: *Akademie włoskie w latach 1454–1667. Początek towarzystw naukowych jako typu instytucji*, Wrocław/Warszawa/Kraków/Gdańsk 1977.
- Solerti, Angelo: *Musica, ballo e drammatica alla corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario, con appendice di testi inediti e rari*, Bologna 1989.
- Ważbiński, Zygmunt: *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze*, Firenze, 1997.

– Whitfield, Clovis; Martineau, Jane (red.): *Painting in Naples, 1606–1705: from Caravaggio to Giordano*, London 1982.
– Xenofont: *Ekonomik*, tłum. A. Bronikowski, Poznań 1857.

Ilustracje

1. Artemisia Gentileschi: *Autoportret jako alegoria malarstwa*, olej na płótnie, 1638–1639, Kensington Palace, London, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e5/Self-portrait_as_the_Allegory_of_Painting_by_Artemisia_Gentileschi.jpg (dostęp: 10.12.2016).

Agnieszka Skrodzka

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie
Instytut Historii Sztuki

Władza przywilejem czy ciężarem? Abdykacja królowej Krystyny Wazówny w ikonografii z epoki

Power as a Privilege or a Burden? Queen Christina Vasa's Abdication in the Iconography of the Period

Christina Vasa became the queen of Sweden at the age of six even though she was crowned in 1650. She was intelligent, very well-educated and fond of art. Christina had no satisfaction as a queen. She was not interested in family life either, she did not want to get married nor to have children. In 1646 she started to consider conversion to Catholicism. That was very difficult because the Swedish king could only be protestant. Finally, in 1654 she abdicated, converted to Roman Catholicism and moved to Rome. She started to be entirely devoted to her new faith. To prove her devotion she founded pieces of art that confirmed her choice. The paper discusses Christina's medals and coins on which the abdication is shown not as a defeat but as a victory.

Keywords: Christina, queen, abdication, medals

Słowa kluczowe: Krystyna, królowa, abdykacja, medale

Krystyna Wazówna (1626–1689), jedyna córka króla Szwecji Gustawa II Adolfa, jako sześcioletnia dziewczynka objęła schedę po ojcu, który w 1632 roku zginął w bitwie pod Lützen. Rzeczywistą władzę przejęła w 1644 roku, ale dopiero sześć lat później została koronowana. Królewskiej córce zagwarantowano gruntowną i wszechstronną edukację, jaką zapewniano męskim pretendentom do tronu. Krystyna doskonale opanowała ćwiczenia fizyczne, jazdę konną i polowanie. Nauczyła się wielu języków europejskich — francuskiego, niemieckiego, włoskiego, duńskiego, łaciny. Interesowała się szczególnie filologią klasyczną, filozofią, teologią, matematyką i astronomią. Po objęciu panowania nie zaprzestała rozwijania talentów intelektualnych, stała się także mecenaską sztuki i nauki. Krystyna utrzymywała kontakty z najwybitniejszymi umysłami ówczesnej Europy. Wśród zapraszanych przez nią do Szwecji uczonych był sam Kartezjusz.

Wielką erudycję królowej i jej rozległe horyzonty doceniono nadając jej tytuł Minerwy Północy[1].

Panowanie nie przynosiło jednak Krystynie pełnej satysfakcji. Mało atrakcyjne wydawały się jej propozycje małżeństwa, które konsekwentnie odrzucała, w tym między innymi z ciotecznym bratem Karolem Gustawem, Palatynem Księstwa Dwóch Mostów czy z królem Rzeczpospolitej Władysławem IV Wazą[2]. Pod wpływem misji jezuickich prowadzonych w Sztokholmie od 1646 roku zainteresowała się wiarą katolicką na tyle intensywnie, że zaczęła rozważać konwersję. Jej pragnienie przyczyniło się do decyzji o abdykacji, ponieważ na tronie szwedzkim mógł zasiadać tylko wyznawca luteranizmu. Do rezygnacji monarchini z korony doszło w 1654 roku. Królowa wówczas zrzekła się władzy na rzecz swego niedoszłego męża Karola Gustawa. Wkrótce potem wyjechała do Rzymu, gdzie zamierzała osiąść na stałe. W drodze zatrzymywała się w stolicach europejskich, hucznie witana przez władców państw katolickich, m.in. Ludwika XIV[3]. W Brukseli wyrzekła się oficjalnie luteranizmu, zaś w Innsbrucku uroczyście złożyła katolickie wyznanie wiary. Do Wiecznego Miasta wjechała z wielką pompą w grudniu 1655 roku. Zamieszkała w Palazzo Riario (dziś Corsini), otaczając się teologami, filozofami, pisarzami i artystami[4]. Tu też zmarła w 1689 roku.

Do dziś badacze zastanawiają się nad przyczynami jej abdykacji[5]. Jak wspomniano, przypuszczalnie w dużym stopniu związana z tym wydarzeniem

---

[1] Por. I. Kajanto: *Christina Heroina. Mythological and Historical Exemplification in the Latin Panegyrics on Christina Queen of Sweden*, Helsinki 1993, s. 46–50; H.H. Brummer: *Minerva of the North*, w: M.L. Rodén (red.): *Politics and Culture in the Age of Christina*, Stockholm 1997, s. 77–92.

[2] Jej postawa przyczyniła się do posądzania jej o hermafrodytyzm. Współcześni wspominali, że Krystyna mówiła i gestykulowała jak mężczyzna, a także przywdziewała niektóre męskie elementy garderoby. Por. C. Nordenfalk: *Realism and Idealism in the Roman Portraits of Queen Christina of Sweden*, w: J. Courtauld (red.): *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London/New York 1967, s. 129. Zob. także: K. Lekeby: *Kung Kristina: Drottningen som villebytakön*, Stockholm 2000, passim.

[3] Ludwik XIV kazał wybić z tej okazji medal. Por. J. Arckenholtz: *Memoires concernant Christine reine de Suede, pour servir d'eclaircissement a l'histoire de son regne et principalement de sa vie privee, et aux evenemens de l'histoire de son tems civile et litteraire…*, t. 2, Amsterdam/Leipzig: Peter Mortier 1751, s. 344, https://archive.org/stream/mmoiresconcern02arckiala#page/344/mode/2up (dostęp: 10.12.1016); *La Médaille au temps de Louis XIV*, katalog wystawy, Hôtel de la monnaie, 01.–03.1970, przedm. P. Dehaye, Paris 1970, s. 142, nr 211; E. Svenberg: *Översättningar av latinet på svenska kungliga medaljer*, Uppsala 2013, s. 158.

[4] Zob. R.M. Caira, S. Fogelberg Rota (red.): *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, Roma 2005.

[5] Por. m.in. S. Åkerman: *Queen Christina of Sweden and Her Circle: The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine*, Leiden 1991, s. 6.

była konwersja Krystyny. Ponadto rezygnacja z panowania stanowiła dla królowej rozwiązanie problemu jej niezdolności do zaakceptowania tradycyjnej kobiecej roli, w tym do zawarcia małżeństwa i zapewnienia Szwecji następcy tronu. Katolicki Rzym, w tym czasie centrum nie tylko duchowe, ale i naukowe i kulturalne Europy, jawił się jej jako środowisko, które mogło zapewnić swobodę, inspirację i rozwój. Decyzja o rezygnacji z panowania potwierdziła sławę i uznanie, jakimi cieszyła się Krystyna wśród opinii publicznej. Porzucenie tronu stało się także tematem przewodnim dzieł sztuki — głównie medali — zamawianych przez królową, upowszechniających w całej Europie motywy abdykacji monarchini. Niniejszy artykuł ma za zadanie przedstawienie kilku obiektów, w których, jak wolno sądzić, Krystyna wyraziła swój stosunek do porzuconej władzy i jej oznak.

Rezygnacja Krystyny miała miejsce 6 czerwca 1654 roku na zamku w Uppsali[6]. Tego dnia do komnaty władczyni przybył jej następca książę Karol Gustaw wraz z członkami Rady. W pierwszej kolejności zostały przedłożone królowej egzemplarze aktu abdykacji oraz dokumentu zapewniającego Krystynę o jej przyszłym utrzymaniu. Następnie najwyżsi urzędnicy państwowi wręczyli monarchini — po raz ostatni — symbole panowania: jabłko królewskie, berło, miecz i klucz. Na końcu włożono jej na głowę koronę. Potem zgromadzeni przenieśli się do sali narad, gdzie miała odbyć się publiczna abdykacja. Członek Rady Schering Rosenhane odczytał tu treść dokumentu, mocą którego Krystyna zwalniała poddanych z przysięgi wierności i przekazywała władzę Karolowi Gustawowi. Ceremonia abdykacji zakończyła się ucałowaniem ręki następcy tronu[7]. Uroczystość rezygnacji Krystyny upamiętniła rycina Willema Swiddego, wykonana według szkicu Erika Dahlbergha, zamieszczona w druku Samuela Pufendorfa *De rebus a Carolo Gustavo Sveciae Rege gestis* (Norimbergae 1696)[8]. Wydaje się ona wiarygodną relacją z wydarzenia. Sztych prezentuje moment, w którym królowa po złożeniu regaliów przyjmuje wyrazy czci od Karola Gustawa.

Jeszcze przed abdykacją Krystyna kazała wybić medal, który miał zapowiadać rezygnację królowej i przygotować doń poddanych. Przedstawia on słońce w zenicie, którego niewielka tarcza w formie ludzkiej twarzy

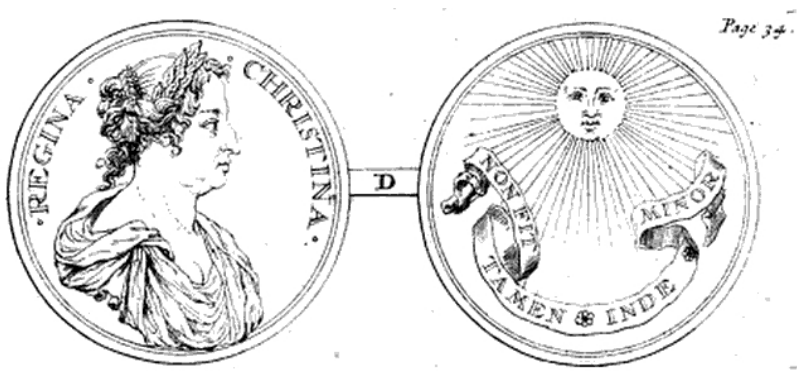
---

[6] Por. S. Stolpe: *Królowa Krystyna*, tłum. M. Olszańska, Warszawa 1988, s. 260.

[7] Por. ibidem, s. 260–263.

[8] Por. S. Pufendorf: *De rebus a Carolo Gustavo Sveciae Rege gestis Commentariorium Libri septem…*, Norimbergae: Christoph Riegel 1696, ryc. między s. 6 a 7, https://books.google.pl/books?id=EIJFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016); *Swidde Willem: Christina's abdication at Uppsala Castle, 6 June 1654*, w: *Christina, queen of Sweden — a personality of European civilisation*, katalog wystawy, Nationalmuseum Stockholm, 29.06–16.10.1966, red. P. Bjurström, Stockholm 1966, s. 233.

emituje wokół swe promienie (zob. il. 1). Umieszczona poniżej lemma na banderoli głosi: „NON FIT TAMEN INDE MINOR" [„Jego splendor nie jest mniejszy"]. Słońce symbolizuje Krystynę (sportretowaną na awersie), która zapowiada, że przez rezygnację z panowania oddali się od swego narodu, lecz mimo to nie straci nic ze swego królewskiego majestatu[9]. Ów medal miał także wyrażać miłość królowej do astronomii[10].



Ilustracja 1. Medal *Non fit tamen*..., przed 1654 (zob. bibliografia)

Przyczyny abdykacji miał natomiast podwładnym tłumaczyć medal wykonany przez Arvida Karsteena w 1654 roku (zob. il. 2). Rewers ukazuje dwa wysokie wzniesienia; na jednym z nich stoi wspięty Pegaz. Inskrypcja umieszczona poniżej wyjaśnia, że „SEDES HAEC SOLIO POTIOR" [„To miejsce jest bardziej pożądane od tronu"][11]. Mitologiczny rumak przebywał na górze Helikon. To właśnie tam pod jego kopytami wytrysnęło źródło Hippokrene, obdarzające poetów natchnieniem[12]. Zatem ukazana góra to prawdopodobnie Helikon, zaś druga to znajdująca się w jej sąsiedztwie Parnas — obydwie

[9] Por. C.-F. Menestrier: *Histoire du regne de Louis le Grand par les medailles, emblêmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries & autres monument publics*, Paris: Robert Pepie, Jean-Baptiste Nolin 1700, s. 34, https://books.google.pl/books?id=GOgQGnpin4EC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016); J. Arckenholtz, op. cit., s. 343; *Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites mail les exposées au Musée Royal dans la Galerie d'Apollon*, Paris 1817, s. 126; E. Hildebrand: *Sveriges Konungahusets minnespenningar prakmynt och belningsmedaijer*, cz. 1, Stockholm 1874, s. 295, nr 79; F.R. Künker: *Schweden und Europa. Die Sammlung der Freiherren Bonde auf Schloss Ericsberg*, cz. 2, Auktion 145, Osnabrück 2008, s. 78, nr 7161; E. Svenberg, op. cit., s. 156.

[10] Por. J. Arckenholtz, op. cit., s. 343.

[11] Por. E. Hildebrand, op. cit., s. 296; F.R. Künker, op. cit., s. 78, nr 7162; E. Svenberg, op. cit., s. 157.

[12] Por. *Hippocrene*, w: L. Moréri: *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane…*, t. 2, Lyon: Jean Girin, Barthélemy Rivière 1683, s. 191, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57119916/f196.image (dostęp: 10.12.2016).

były poświęcone Apollonowi i Muzom[13]. Lemma wskazuje, że Krystyna przedkłada nad panowanie sprawy związane ze sztuką i nauką. Udając się po abdykacji na swoją „pustynię" (jak królowa sama określała nowe miejsce zamieszkania), miała ona szczególnie nadzieję na poświęcenie się studiom nad literaturą piękną[14].

Ilustracja 2. Medal *Sedes haec...*, 1654 (zob. bibliografia)

Kolejny medal upamiętniający abdykację królowej został prawdopodobnie wybity dwukrotnie, po raz pierwszy w Szwecji w 1654 roku, a powtórnie — po wielu latach w Rzymie[15]. Jego awers zawiera lewy profil głowy Krystyny uwieńczonej laurem, z jej imieniem „CHRISTINA". Rewers ukazuje koronę królewską z legendą poniżej: „ET SINE TE" [„I bez ciebie"]. W słowach tych wyraźnie wybrzmiewa wzgarda. Krystyna nawet bez korony pozostaje królową — pochodzi z królewskiego rodu i po abdykacji zatrzymuje swój tytuł.

Inny numizmat, z okresu rzymskiego, znany w kilku odmianach, określa rezygnację z panowania jako największe zwycięstwo Krystyny. Awers zawiera jej popiersie, rewers natomiast przedstawia uskrzydloną boginię Wiktorię, ukazaną jakby w biegu, z jedną stopą na ziemskim globie, z wieńcem laurowym i gałązką palmową w dłoniach. Lemma w otoku głosi: „VICTORIA MAXIMA" [„Największe zwycięstwo"][16]. Odnosi się ona do triumfu królowej nad samą sobą i jej namiętnościami, co miało swój wyraz w akcie porzucenia tronu[17]. Do grupy tych medali zaliczają się również dzieła Massimiliana Soldaniego Benziego[18], Giovanniego Battisty Gugliemady i Giovanniego

[13] Por. *Helicon*, w: ibidem, s. 150.
[14] Por. J. Arckenholtz, op. cit., t. 1, s. 417–418.
[15] Por. ibidem, t. 2, s. 105, 343; E. Svenberg, op. cit., s. 156.
[16] Por. J. Arckenholtz, op. cit., t. 2, s. 346; E. Svenberg, op. cit., s. 163–164.
[17] Por. J. Arckenholtz, op. cit., t. 2, s. 346.
[18] Por. *Le medaglie del Soldani per Cristina di Svezia*, katalog wystawy, Museo Nazionale del Bargello di Firenze, red. B. Ballico, Firenze 1983; E. Svenberg, op. cit., s. 164–165.

Hameraniego, emitowane w latach 1680 i 1681[19]. Ich rewers ukazuje idealizowany profil Krystyny, uczesanej *all'antica*, czasem w antykizowanej sukni. Rewers przedstawia symboliczny obraz dóbr porzuconych przez królową — jest to glob ziemski, niekiedy opleciony wstęgą przecinającą się pod kątem prostym i tworzącą krzyż, z lemmą w języku włoskim: „NE MI BISOGNA NE MI BASTA" [„Nie potrzebuję go, nie wystarcza mi"] (zob. il. 3)[20]. Inny numizmat ukazuje ten sam ikon, lecz jedynie z pierwszą częścią wspomnianego motta, tym razem po łacinie: „NON SVFFICIT" [„Nie wystarcza"][21]. Królowa sama wytłumaczyła symbolikę tych medali. Mają one przedstawiać świat, który nie jest w stanie zaspokoić jej prawdziwych potrzeb[22]. Pendant do tych numizmatów stanowi medal dający odpowiedź na pytanie, co może nasycić pragnienia królowej. To sam Bóg — przedstawiony jako niebo, a ściślej *globus caelestis*, ozdobiony siedmioma gwiazdami i przepasany wstęgą, z lemmą „SVFFICIT" [„Wystarcza"]. Wiązało się to z religijnością Krystyny, która, jak się wydaje, prowadziła głębokie życie duchowe i interesowała się pismami mistycznymi karmelitanki św. Teresy od Jezusa czy kwietysty ojca Miguela Molinosa[23].

Również w okresie rzymskim, a dokładnie w 1687 roku, szwedzki malarz Michaël Dahl wykonał alegoryczny portret Krystyny zawierający aluzję do abdykacji[24]. Ukazuje on siedzącą królową w ujęciu do kolan, odzianą w białą suknię i płaszcz obramowany futrem z gronostajów, spięty broszą z wizerunkiem Aleksandra Wielkiego[25]. Władczyni wspiera się lewym łokciem o stojący obok *globus terrestris*, zaś palcem wskazującym prawej dłoni

---

[19] Por. A. Angelini: *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998, s. 452–453; *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, katalog wystawy, Palacio Real de Madrid, 15.10.2003–11.01.2004, red. F. Checa Cremades, Madrid 2003, s. 229, 231, 244.

[20] Por. J. Arckenholtz, op. cit., t. 2, s. 105–106.

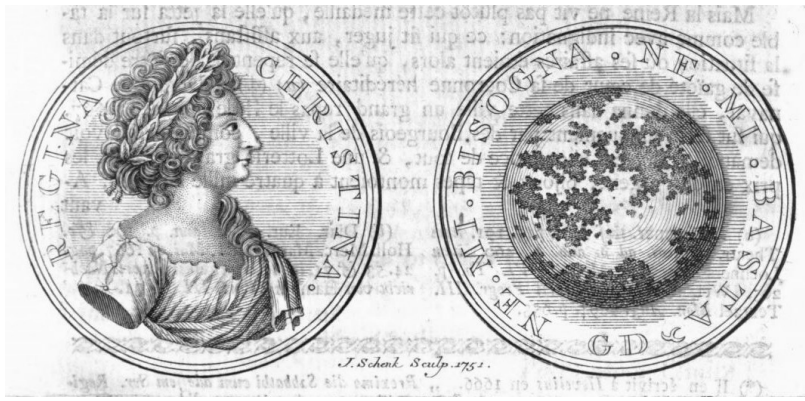
[21] Lemma „NON SUFFICIT ORBIS" przysługiwała wcześniej Filipowi II, synowi Karola V Habsburga, a także Franciszkowi I, królowi Francji. Por. S. Pietrasanta: *De symbolis heroicis libri IX*, Antverpiae: Balthasar Moretus 1634, s. 28, https://archive.org/details/desymbolisheroic00piet (dostęp: 10.12.2016); S. Neugebauer: *Selectorum symbolorum heroicorum. Centuria geminae notata atque enodata*, Francofurti ad Moenum: Jacob de Zetter 1619, s. 131, http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/58926/151/0/ (dostęp: 10.12.2016).

[22] Zob. K. Lekeby, op. cit., s. 80–85.

[23] Por. K.E. Børresen: *La religion de Christine de Suède*, w: B. Magnusson (red.): *Cristina di Svezia e Roma*, Stockholm 1999, s. 19–20.

[24] Por. *Cortes del Barroco…*, s. 246; M. Olin: *Det Karolinska porträttet. Ideologi, ikonografi, identitet*, Stockholm 2000, s. 195–196. Informacji na temat wizerunków związanych z abdykacją nie znajdziemy w: G. Cavalli-Björkman: *Christina portraits*, w: M.L. Rodén: (red.): *Politics and Culture in the Age of Christina*, Stockholm 1997, s. 93–105.

[25] Por. V. Biermann: *The Virtue of a King and the Desire of a Woman? Mythological representations in the collection of Queen Christina*, w: „Art History", 24 (2001), 2, s. 221.



Ilustracja 3. Medal *Ne mi bisogna*..., przed 1680 (zob. bibliografia)

kieruje uwagę widza na przedstawione w rogu kompozycji regalia. Leżące przy koronie berło spowija pnąca się na model ziemi banderola ze znaną lemmą: „NE MI BISOGNA NE MI BASTA". Jeszcze raz zatem, u schyłku swego życia, królowa zamanifestowała i potwierdziła swój wybór z czasów młodości. Można wnioskować z lemmy, że monarchini odrzuca świat i jego splendory. Wskazała tym samym, że najwyższe stanowiska i ich oznaki nie mają dla niej wartości. Ważniejsza jest dla królowej wiara, i to wiara rzymsko-katolicka, co podkreśla widoczna w tle sylwetka katedry św. Piotra na Watykanie. Mające miejsce trzydzieści lat wcześniej porzucenie protestantyzmu prawdopodobnie wiązało się z przekonaniem o większej swobodzie intelektualnej i duchowej, jaką miało zapewnić Krystynie wyznanie rzymsko-katolickie, o czym mieli ją przekonać przybyli do Szwecji jezuici[26].

Wymienione przykłady dzieł sztuki, zawierające aluzje do abdykacji królowej Krystyny, zasługują na uwagę jako obiekty wyjątkowe. Są one świadectwem porzucenia władzy i związanych z nią przywilejów — wydarzenia niezwykłego, rzadko mającego miejsce i zawsze wzbudzającego wielkie emocje opinii publicznej. Abdykacje władców europejskich często upamiętniano w sztuce. W epoce nowożytnej pierwszą rezygnacją z tronu była abdykacja Karola V Habsburga w 1556 roku. Cesarz ten kazał wybić medal zapowiadający koniec swego panowania, gdzie ukazał się jako szukający odpoczynku Atlas, noszący świat na swoich barkach[27]. Alegoryczną scenę porzucenia korony przedstawia nagrobek polskiego króla Jana Kazimierza

[26] Por. *Christina*..., s. 227.

[27] Por. *The Work of Joseph Addison including the Whole Contents of Bp. Hurds edition, with Letters And Other Pieces Not Found In Any Previous Collection*..., t. 2, red. G. Washington Greene, New York 1853, s. 123.

w paryskim kościele Saint Germain-des-Prés (1674 rok)[28]. Najbardziej znanym dziełem sztuki, o podobnych funkcjach co medal Krystyny „ET SINE TE", był tzw. portret Stanisława Augusta z klepsydrą z 1793 roku. Obraz ten, jak wskazują ostatnie badania, zapowiadał abdykację tego króla[29]. Jednak żaden z wymienionych władców nie zamówił tak wielu jak Krystyna obiektów, które miałyby nie tylko antycypować, ale także upamiętniać i gloryfikować fakt rezygnacji z tronu. Zrealizowane z inspiracji władczyni dzieła sztuki potwierdzają, że porzucenie korony było dla królowej warunkiem koniecznym do osiągnięcia zwycięstwa nad sobą samą (medal „VICTORIA MAXIMA"). Z zachowanej ikonografii abdykacji Krystyny wyłania się obraz władzy i jej oznak będących ciężarem dla panującego. Królowa abdykuje, ponieważ panowanie i związane z nim obowiązki ograniczają jej możliwość rozwoju i pragnienie poświęcenia się nauce i sztuce (medal „SEDES HAES SOLIO POTIOR"). Co więcej, także bez korony Krystyna nadal pozostaje dziedziczką królewskiej dynastii Wazów oraz zachowuje godność i tytuł (medal „ET SINE TE"). Zatem regalia, a pod ich symbolem także władza i związane z nią korzyści, nie są Krystynie potrzebne do szczęścia (medal „NE MI BISOGNA, NE MI BASTA"). Z ikonografii abdykacyjnej królowej wynika, że największą wartością pozostawał dla królowej Bóg (medal „SVFFICIT"), wiara (portret Dahla) i uwielbiany przez nią Rzym[30].

Bibliografia

- Åkerman, Susanna Kristina: *Queen Christina of Sweden and Her Circle: The Transformation of a Seventeenth-Century Philosophical Libertine*, Leiden 1991.
- Angelini, Alessandro: *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998.
- Arckenholtz, Johann: *Memoires concernant Christine reine de Suede, pour servir d'eclaircissement a l'histoire de son regne et principalement de sa vie privee, et aux evenemens de l'histoire de son tems civile et litteraire…*, t. 1–2, Amsterdam/Leipzig: Peter Mortier 1751, https://archive.org/details/mmoiresconcern01arckiala, https://archive.org/details/mmoires-concern02arckiala (dostęp: 10.12.2016).
- Biermann, Veronica: *The Virtue of a King and the Desire of a Woman? Mythological representations in the collection of Queen Christina*, w: „Art History", 24 (2001), 2, s. 213–230.

[28] Por. W. Tomkiewicz: *Grobowiec Jana Kazimierza w kościele Saint-Germain-des-Prés w Paryżu*, w: „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury", 5 (1937), 2, s. 115–140.

[29] Por. A. Skrodzka: *Wizerunek króla nieszczęśliwego — portret Stanisława Augusta z klepsydrą*, w: „Biuletyn Historii Sztuki", 59 (2007), 3–4, s. 203–247.

[30] Por. list Krystyny do kardynała Piera Azzolina, Hamburg, 23 VI 1666, w: *Christine de Suède et le cardinal Azzolino. Lettres inédites (1666–1668)*, red. C.N.D. Bildt, Paris 1899, s. 163.

– Børresen, Kari Elisabeth: *La religion de Christine de Suède*, w: B. Magnusson (red.): *Cristina di Svezia e Roma*, Stockholm 1999, s. 9–20.
– Brummer, Hans Henrik: *Minerva of the North*, w: M.L. Rodén (red.): *Politics and Culture in the Age of Christina*, Stockholm 1997, s. 77–92.
– Caira, Rosanna Maria; Fogelberg Rota, Stefano (red.): *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, Roma 2005.
– Cavalli-Björkman, Görel: *Christina portraits*, w: M.L. Rodén (red.): *Politics and Culture in the Age of Christina*, Stockholm 1997, s. 93–105.
– *Christina, queen of Sweden — a personality of European civilisation*, katalog wystawy, Nationalmuseum Stockholm, 29.06–16.10.1966, red. P. Bjurström, Stockholm 1966.
– *Christine de Suède et le cardinal Azzolino. Lettres inédites (1666–1668)*, red. C.N.D. Bildt, Paris 1899.
– *Cortes del Barroco. De Bernini y Velázquez a Luca Giordano*, katalog wystawy, Palacio Real de Madrid, 15.10.2003–11.01.2004, red. F. Checa Cremades, Madrid 2003.
– Hildebrand, Emil: *Sveriges Konungahusets minnespenningar praktmynt och belöningsmedaljer*, cz. 1, Stockholm 1874.
– Künker, Fritz Rudolf: *Schweden und Europa. Die Sammlung der Freiherren Bonde auf Schloss Ericsberg*, cz. 2, Auktion 145, Osnabrück 2008.
– *La Médaille au temps de Louis XIV*, katalog wystawy, Hôtel de la monnaie, 01.–03.1970, przedm. P. Dehaye, Paris 1970.
– Lekeby, Kjell: *Kung Kristina: Drottningensom ville bytakön*, Stockholm 2000.
– *Le medaglie del Soldani per Cristina di Svezia*, katalog wystawy, Museo Nazionale del Bargello di Firenze, red. B. Ballico, Firenze 1983.
– Menestrier, Claude-François: *Histoire du regne de Louis le Grand par les medailles, emblêmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries & autres monumens publics*, Paris: Robert Pepie, Jean-Baptiste Nolin 1700, https://books.google.pl/books?id=GOgQGnpin4EC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016).
– Moréri, Louis: *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane…*, t. 2, Lyon: Jean Girin, Barthélemy Rivière 1683, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57119916/f196.image (dostęp: 10.12.2016).
– Neugebauer, Salomon: *Selectorum symbolorum heroicorum. Centuria geminae notata atque enodata*, Francofurti ad Moenum: Jacob de Zetter 1619, http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/58926/151/0/ (dostęp: 10.12.2016).
– Nordenfalk, Carl: *Realism and Idealism in the Roman Portraits of Queen Christina of Sweden*, w: J. Courtauld (red.): *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, London/New York 1967, s. 122–129.
– *Notice des dessins, peintures, émaux et terres cuites émaillées exposées au Musée Royal dans la Galerie d'Apollon*, Paris 1817.
– Olin, Martin: *Det Karolinska porträttet. Ideologi, ikonografi, identitet*, Stockholm 2000.
– Pietrasanta, Silvestro: *De symbolis heroicis libri IX*, Antverpiae: Balthasar Moretus 1634, https://archive.org/details/desymbolisheroic00piet (dostęp: 10.12.2016).
– Pufendorf, Samuel: *De rebus a Carolo Gustavo Sveciae Rege gestis Commentariorium Libri septem…*, Norimbergae: Christoph Riegel 1696, https://books.google.pl/books?id=EIJFAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016).
– Skrodzka, Agnieszka: *Wizerunek króla nieszczęśliwego — portret Stanisława Augusta z klepsydrą*, w: „Biuletyn Historii Sztuki", 59 (2007), 3–4, s. 203–247.

– Stolpe, Sven: *Królowa Krystyna*, tłum. M. Olszańska, Warszawa 1988.
– Svenberg, Emanuel: *Översättningar av latinet på svenska kungliga medaljer*, Uppsala 2013.
– Tomkiewicz, Władysław: *Grobowiec Jana Kazimierza w kościele Saint-Germain-des-Prés w Paryżu*, w: „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury", 5 (1937), 2, s. 115–140.
– *The Work of Joseph Addison including the Whole Contents of Bp. Hurds edition, with Letters And Other Pieces Not Found In Any Previous Collection…*, t. 2, red. G. Washington Greene, New York 1853.

Ilustracje

1. Anonimowy medalier szwedzki: *Non fit tamen inde minor*, medal, przed 1654, w: Claude-François Menestrier: *Histoire du regne de Louis le Grand par les medailles, emblêmes, devises, jettons, inscriptions, armoiries & autres monumens publics*, Paris: Robert Pepie, Jean-Baptiste Nolin 1700, s. 34. Biblioteca Nazionale di Napoli, https://books.google.pl/books?id=GOgQGnpin4EC&printsec=frontcover&hl=pl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (dostęp: 10.12.2016).
2. Arvid Karsteen: *Sedes haec solio potior,* rewers medalu, 1654, w: Johann Arckenholtz: *Memoires concernant Christine reine de Suede, pour servir d'eclaircissement a l'histoire de son regne et principalement de sa vie privee, et aux evenemens de l'histoire de son tems civile et litteraire…*, t. 1, Amsterdam/Leipzig: Peter Mortier 1751, s. 418. University of California Libraries, https://archive.org/stream/mmoiresconcern01arckiala#page/418/mode/1up (dostęp: 10.12.2016).
3. Giovanni Hamerani: *Ne mi bisogna. Ne mi basta*, medal, 1680, w: Johann Arckenholtz: *Memoires concernant Christine reine de Suede, pour servir d'eclaircissement a l'histoire de son regne et principalement de sa vie privee, et aux evenemens de l'histoire de son tems civile et litteraire…*, t. 2, Amsterdam/Leipzig: Peter Mortier 1751, s. 106. University of California Libraries, https://archive.org/stream/mmoiresconcern02arckiala#page/n127/mode/2up (dostęp: 10.12.2016).

Dorota Kudelska

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II
Instytut Historii Sztuki
Katedra Historii Sztuki Wczesnochrześcijańskiej i Tradycji Antycznej

Irma von Duczyńska — ślady życia zapomnianej artystki*

Irma von Duczyńska — Traces of the Life of the Forgotten Artist

The article presents the basic data about the life and work of Irma Duczyńska (27.01.1869, Lviv – 19.01.1932, Freiburg im Breisgau). She exhibited many times in Vienna (Secession, Hagenbund), during the World Exhibitions (Rome, Venice, Paris), in London (graphics cycle: *Percival*, 1926) and in Krakow. In the years 1909–1914 she headed the Vienna school of painting for women (together with I. Simai and E. Kövesházi-Kalmár). From 1915 Duczyńska lived in Munich and was associated to the circle of anthroposophy of R. Steiner, which influenced the symbolism of her works. She was a friend of Mary Warburg and corresponded with art historian Aby Warburg and with Ludwig Ficker.

Keywords: Irma Duczyńska, Aby Warburg, Percival, woman artist, Wiener Secession, Hagenbund

Słowa kluczowe: Irma Duczyńska, Aby Warburg, Percival, artystka, Secesja Wiedeńska, Hagenbund

Irma Duczyńska (właściwie Dutczyńska[1]) jest postacią zupełnie dziś w Polsce zapomnianą. W literaturze austriackiej jej nazwisko zaczyna powoli powracać, choć nie są to pozycje szerzej czytywane. Artystka ta zawsze pojawia się w omówieniach sztuki kobiet w Wiedniu (to głównie literatura austriacka, niemiecka, angielska i amerykańska), ale nigdy nie są to teksty wyłącznie jej poświęcone, co jest też regularnie podkreślane we wszystkich pozycjach jako poważny brak w badaniach. Są to omówienia dotyczące szkół artystycznych dla kobiet, żeńskich związków i stowarzyszeń artystycznych (były

* Artykuł powstał dzięki: Grant Belvedere/21er Haus CIR Program 2015 r. (Febr. 1st to April 30th 2015). Dalsze prace będę prowadzić w ramach grantu NCN UMO-2015/17/B/HS2/01683: *Polscy artyści w Wiedniu: edukacja i udział w wystawach 1726–1938 (Akademie der bildenden Künste, Kunstgewerbeschule, Künstlerhaus, Wiener Secession, Hagenbund, Galerie Miethke i Galerie Pisko).*

[1] Właściwie Irma Dutczyńska, ponieważ niemal całe życie spędziła za granicą i tam też wystawiała swoje dzieła; w ciągu lat uprościła jego zapis w katalogach do Duczynska.

one w Austrii i Prusach liczne i świetnie zorganizowane) oraz zagadnień rynku sztuki[2]. Powtarza się w nich informacja, że brakuje tekstów jej tylko poświęconych. Sądzę, że ma to kilka przyczyn. Po pierwsze, Duczyńska należy do tych artystek/artystów polskiego pochodzenia, którzy przyjmowali porządek narodowo-polityczny w Monarchii Austro-Węgierskiej jako oczywisty i nie byli związani z jakimikolwiek działaniami służącymi jego zmianie. Ich rodziny, a właściwie mężczyźni, weszły w austriacki system wojskowo-urzędniczy. Do tego nie dość, że Duczyńska nie wróciła do Polski po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku, to póki mogła, prowadziła „nomadyczny" tryb życia. Przeczy to powtarzanej opinii, że wszyscy z ochotą wrócili do „odzyskanego własnego śmietnika". Powodowało to wiele spięć także rodzinnych — nie tylko w znanym przypadku Lanckorońskich. Po drugie, stopień naukowego opracowania działalności polskich artystów, czy też szerzej — twórców związanych z polską kulturą za granicami kraju, z wyjątkiem kolonii w Monachium i École de Paris, jest niewielki. Natomiast w omawianym kontekście Wiedeń jest pierwszym, ale nie jedynym ważnym punktem odniesienia dla życia i twórczości często podróżującej Duczyńskiej. Mimo powszechnej wiedzy o tym, że był to bardzo ważny ośrodek dla polskiej aktywności kulturalnej, trzeba w omawianym kontekście

---

[2] Por. A. Majerska: *Duczyńska Irma*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 444–445; J. Zielińska: *Duczyńska Irma*, w: D. Pecold, Irena Rząśnicka (red.): *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających*, t. 2, Wrocław 1975, s. 108; U. Thieme, F. Becker: *Duczyńska Irma*, w: U. Thieme (red.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 10, München 1992, s. 49; dalej; *Duczyńska Irma*, w: *Encyklopedia Gutenberga*, http://www.gutenberg.czyz.org/word,16248 (dostęp: 10.12.2016); L. Santifaller, E. Obermayer-Marnach (red.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, t. 1, Graz/Köln 1957, s. 206, http://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes (dostęp: 10.12.2016). Na temat sztuki kobiet zob. projekt badawczy *Ariadne* w Österreichische Nationalbibliothek, http://www.onb.ac.at/ariadne/ariadne_datenbank.htm (dostęp: 10.12.2016); Werner J. Schweiger: *Malschulen von und für Frauen*, http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt_fk_malschulen.htm (dostęp: 10.12.2016); M. Brandow-Faller: *An Art of their Own. Reinventing Frauenkunst the Female Academies and Artist Leagues of Late-Imperial and First Republic Austria, 1900––1930*, Dissertation, Georgetown University Washington, 2010, s. 112–114, 325, 326, https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553120/brandowMegan.pdf?sequence1 (dostęp: 10.12.2016); B. Karahan: *Erika Abels-d'Albert (1896 Berlin – 1975 Paris). Malerin, Graphikerin. Modeschöpferin und ihr Vater, der Kunstkritiker Dr. Ludwig W. Abels. Eine Spurensuche*, Masterarbeit, Universität Wien, 2013, passim, http://othes.univie.ac.at/29631/1/2013-09-09_8403678.pdf (dostęp: 10.12.2016), rzecz o najbardziej utalentowanej uczennicy Duczyńskiej, córce znanego kolekcjonera i krytyka Ludwiga Wilhelma Abelsa, który bardzo cenił Irmę nie tylko jako nauczycielkę rzemiosła artystycznego; D. Kudelska: *Hagenbund. An Undervalued Place of often Unwelcome Painters. Polish Art in the Hagenbund*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 307–317.

stwierdzić, że braki w informacji są tak duże, iż nie ustalono listy polskich artystów wystawiających nawet w Wiener Secession, nie mówiąc już o innych, także ważnych miejscach, jak Künstlerhaus czy niezwykle rzadko zauważany Hagenbund[3].

Monachium jest drugim miastem, w którym Duczyńska mieszkała nieco dłużej i gdzie zawarła wiele ważnych przyjaźni i znajomości. O Polakach w Monachium i o głównych trendach artystycznych ważnych dla tego środowiska w polskiej literaturze przedmiotu wiadomo bardzo dużo dzięki badaniom Marii Liczbińskiej i Haliny Stępień doprowadzonych do roku 1914[4]. Jednak lata po roku 1880 opracowane są tu zdecydowanie bardziej pobieżnie niż okres świetności z czasów Józefa Brandta i jego „sztabu". Późniejsza obecność polskich artystów na monachijskich wystawach, czy też na wystawach tamtejszych grup artystycznych w innych ośrodkach europejskich, jest nieprzebadana (dotyczy to nawet tak znanych artystek jak Olga Boznańska). Irmę Duczyńską znajdujemy nie tylko w Monachium, lecz w takich właśnie konstelacjach miejsc i zagadnień nie objętych jeszcze naukowymi rozpoznaniami. Po II wojnie światowej w polskiej literaturze przedmiotu niemal zupełnie o niej zapomniano. Wspominał o niej, ale tylko w przypisie, Roman Taborski, uzasadniając brak zainteresowania jej twórczością tym, że nie utrzymywała ona ścisłych związków z Polską[5].

---

[3] Na temat wielorakich powodów, dla których Hagenbund i jego Zedlitzhalle zostały zmarginalizowane w austriackiej literaturze przedmiotu i popadły w zapomnienie jako miejsce ważne dla polskiej sztuki jeszcze w dwudziestoleciu międzywojennym zob. H. Krejci: *Intristic Dynamics and Extrinsic Influences. The Artistics Network Hagenbund*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 17–25; V. Gamper: *Between Image Building and Pragmatism: On the Hagenbund's Exhibition Policy*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 95–101; M. Kaiser: *Structure, Network, Discourse. Anatomy of an Artists Association*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 103–111; K. Kókai: *Four Decades of Migration. The Hagenbund and Its Artists*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 389–395.

[4] Zob. M. Liczbińska, Halina Stępień: *Artyści polscy w Monachium w latach 1828–1914*, Warszawa 1994.

[5] Por. R. Taborski: *O współpracy krakowskiej „Sztuki" z wiedeńską „Secesją"*, w: „Przegląd Humanistyczny", 4 (1975), s. 20, przyp. 2; w jego pracy *Polacy w Wiedniu*, Kraków 2001, brak jakiejkolwiek informacji o Duczyńskiej. W kontekście kolei losu Duczyńskiej niewątpliwie zastanowienia wymaga znaczeń pojęć: polski artysta/artystka, polska tożsamość kulturowa itd.

Taki stan wiedzy, a właściwie niewiedzy o Irmie Duczyńskiej skłonił mnie do podjęcia badań nad jej życiem i twórczością. Niniejszy tekst to jednak tylko pierwszy obszerniejszy szkic jej biografii. Nie znalazłam nawet fotografii czy też portretu bohaterki. A wobec trudności w odszukiwaniu dzieł, niezbyt wiele można też powiedzieć o jej bardzo różnorodnej twórczości. Z tego powodu szczegółowe omówienie jej artystycznego rozwoju, aspektów tematycznych, stylistycznych i technicznych obrazów, rzeźb i grafiki nie jest jeszcze możliwe. Dlatego, zanim przejdę do ustalonych szczegółów biografii, naszkicuję tylko kierunki jej plastycznych zainteresowań. Duczyńska najczęściej przedstawiana jest jako malarka, choć w ciągu lat zmieniała punkty ciężkości swoich zainteresowań — zajmowała się także, choć z różną intensywnością, rzeźbą i grafiką.

W zakresie rzeźby pracowała w drewnie i odlewała w brązie. Fotografia i dane aukcyjne wskazują, że były to prace niewielkie w skali, o zwartej bryle, łagodnymi formami wchodzące w przestrzeń. Ich zachowane tytuły wskazują natomiast na kameralny charakter przez odwołania do wątków rodziny, matki i dziecka, miłości. Była to np. niewielka grupa brązowa *Mały brat*, dobrze skomponowana i stylizowana. Podobne jej rzeźby figuralne w drewnie, o metaforycznych tytułach, można spotkać na współczesnym rynku antykwarycznym. Malarstwo Duczyńskiej, w krótkich notkach, jakie się jej poświęca, jest określane jako impresjonistyczne, ale to anachroniczne i zbyt ogólnie używane pojęcie. Przeczą też temu jej obrazy (znane z aukcji i szklanych klisz). Są one skupione na kolorze, ale nie tworzy ich rozedrgana plama barw podstawowych, tylko zestroje barwne otoczone konturem, z wyraźnym użyciem światłocienia. To swoista realizacja jednego z nurtów postimpresjonizmu. Interesujące są również portrety kobiet pędzla Duczyńskiej, nie tylko ze względu na zdolność uchwycenia detalu, ale przez skupienie uwagi na psychice modelek. Wiedeńscy krytycy podkreślali, że najlepsze były jej, szczególnie trudne, portrety dzieci, na których potrafiła uchwycić ich delikatną psychikę. Uważano, że jest ona spośród wielu malarek wiedeńskich jedną z najlepszych w tej dziedzinie portretu, stosującą niezwykłą harmonię koloru. Malowała też kompozycje kwiatowe i pejzaże kredkowe.

Irma Duczyńska urodziła się 27 stycznia 1869 roku we Lwowie, zmarła 19 stycznia 1932 w Wiesneck koło Fryburga Bryzgowijskiego (Freiburg im Breisgau). Pochodziła z rodziny dobrze zasymilowanej w Monarchii Austro-Węgierskiej. O rodzicach niemal nic nie wiadomo[6]. Jej stryj Edward

[6] Matka: Aniela (?), ojciec: Władysław Tomasz Dutczyński (ur. 1824 w Załoźcach – data śmierci nieznana); na podstawie *Ksiąg Kościelnych parafii rzymskokatolickiej w Załoźcach*, http://www.olejow.pl/news.php (dostęp: 10.12.2016). Za pomoc dziękuję redaktorowi strony Remigiuszowi Paduchowi.

Duczyński był austriackim oficerem oraz wziętym akwarelistą i rysownikiem, którego nazwisko notują pierwszorzędne leksykony sztuki[7]. Jest stale obecny na rynku antykwarycznym, i to nie tylko w stolicy Austrii. Według *Encyklopedii Gutenberga* Irma Duczyńska miała w Wiedniu „około 130 jego rysunków i akwarel, z których najlepsze odnoszą się do włoskiej wyprawy roku 1859, w której brał udział. Rysował krajobrazy, portrety, motywy ze starych miast, kostiumy itd."[8] Artystka widocznie po tej stronie familii odziedziczyła talenty plastyczne.

W wieku 6–7 lat przeprowadziła się z rodzicami do Wiednia, nie wiadomo z jakiego powodu. O rodzeństwie także wiadomo niewiele. Miała siostrę Helenę — malarkę, o której istnieniu świadczy tylko jedno zdanie w relacji angielskiego „The Studio" z wystawy Hagenbundu w 1906 roku: „obie panny Duczynskie — Irma i Helena pokazały interesujące portrety"[9]. Irma Duczyńska miała jeszcze brata Alfreda, który wykazywał się dużymi zdolnościami technicznymi (określano go jako wynalazcę), choć nie skończył żadnych studiów. W 1904 roku wybierał się z Hamburga do Ameryki w celach zarobkowych, o czym napisała w liście Alice Warburg do szwagra — Aby Warburga, nie wymieniając jego imienia: „bardzo przystojny mężczyzna, ale głuchy jak pień"[10]. Alfred wymieniany jest w opracowaniach i słownikach

---

[7] Edward Duczyński (1825 lub 1827 (?) – 1862) — wybitny akwarelista i rysownik. Ukończył Akademię Wojskową w Wiener Neustadt, walczył w kampanii węgierskiej i włoskiej, później mieszkał w Wiedniu w biurze historyczno-wojskowym (rysował mapy), studiował też chemię i zapisał się do Akademie der bildenden Künste. Zob. A. Majerska: *Duczyński Edward*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 445; J. Zielińska, op. cit., s. 108; U. Thieme, F. Becker: *Duczyński Edward*, w: U. Thieme (red.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 10, München 1992, s. 49; Jan A. Miączyński: *Akwarelowe prace miniatorskie Edwarda Dutczyńskiego*, w: „Biuletyn Historii Sztuki", 3 (1963), s. 220–225; *Duczyński Edward*, w: *Encyklopedia Gutenberga*, http://www.gutenberg.czyz.org/word,16248 (dostęp: 10.12.2016); L. Santifaller, E. Obermayer-Marnach, op. cit., s. 206, http://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes (dostęp: 10.12.2016).

[8] *Duczyńska Irma*, w: *Encyklopedia Gutenberga*, http://www.gutenberg.czyz.org/word,16248 (dostęp: 10.12.2016). O ile nie zaznaczono inaczej, tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

[9] *The Studio-Talk*, „The Studio", 32 (1906), s. 176.

[10] Zob. list Alice Warburg do Aby Warburga, The Warburg Institute Archive London, (dalej: WIA), General Correspodence, 04.04.1904. Do tej ważnej bardzo korespondencji Irmy Duczyńskiej z Aby Warburgiem i jego rodziną jeszcze wrócę. Irma Duczyńska jest jedyną polską artystką obracającą się w kręgu tego znakomitego historyka sztuki. Aby Warburg (właśc. Abraham Moritz, 1866–1929) pochodził z ortodoksyjnej rodziny żydowsko-niemieckich hamburskich bankierów. Porzucił rodzinną tradycję religijną i zawodową; jako historyk sztuki zajmował się sztuką chrześcijańską — głównie włoskiego renesansu. Stworzył nową metodę analizy opartą nie tylko o elementy formalne (obok obiektów zwracał uwagę również na rytuały, literaturę, filozofię, historię toposów i inne zagadnienia, łącząc dane ikonograficzne i przekonania odległe chronologicznie i geograficznie; teoria ta stała się podstawą ikonologii

biograficznych wyłącznie z powodu córki Ilony Duczyńskiej-Polanyi jako jej bliżej nie znany „Polish-Austrian father”[11]. Ilona Duczyńska, jak sama pisze, mimo wczesnej śmierci ojca, zabrana przez jego matkę Anielę i jego siostrę Irmę z Budapesztu do Wiednia, była pod ich wielkim wpływem[12]. To dzięki nim mogła się uczyć. Ciotkę, o której pisze z czułością, charakteryzuje jako osobę wrażliwą na piękno i jedyną kobietę w rodzinie, która się sama utrzymywała. Wspomina też, że Irma Duczyńska nie zajmowała się wyłącznie sztuką, ale także nauczaniem francuskiego i literatury „w systemie Wiedeńskiego szkolnictwa”[13], czego na razie nie udało mi się potwierdzić.

Erwina Panofsky'ego). Chciał opisać zmiany w sztuce jako historię idei, w której wątki ikonograficzne wędrują poprzez wieki i kultury (a nie tyko jako rozwój technik perspektywy). Współpracując z bratem Maximilianem zgromadził ogromny księgozbiór i wielotysięczny zespół reprodukcji, który oddał do użytku naukowcom (po dojściu Hitlera do władzy Warburg Institute udało się przenieść do Londynu, od 1944 r. to część London University). Korzystali z tych zasobów, byli stypendystami lub uczniami Warburga m.in.: Ernst Casirer, Fritz Saxl, Rudolf Wittkower, Erwin Panofsky, Edgar Wind, Frances A. Yates, Daniel P. Walker, Michael Baxandall (włączył historię sztuki w metodologię antropologii kulturowej). Warburg Institute wraz z Courtauld Institute of Art publikuje „The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”. Liczne publikacje Warburga ukazywały się za jego życia, ale dopiero pośmiertnie wydano jego *opus magnum*: A. Warburg: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, red. M. Warnke, C. Brink, Berlin 2000. Zob. E. Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970.

[11] Alfred von Duczyński (?–1904) był Austriakiem polskiego pochodzenia. Został opisany jako niezależny badacz, wynalazca, ateista, arystokratyczny zwolennik anarchizmu. Był zatrudniony w biurze dyrekcji Austriackich Kolei Państwowych w Wiedniu. W 1904 r. wyemigrował do USA, gdzie wkrótce zmarł. Ilona Duczynska-Polanyi (właśc. Marie Helene Dorothea Angela Vlasta, 1897–1978) to córka Alfreda von Duczyński i Heleny Bekassy, pochodzącej z zamożnej rodziny węgierskich przemysłowców. Była zwolenniczką marksizmu, działaczką skrajnego anarcho-syndykalistycznego ruchu Ervina Szabó. Studiowała na politechnice w Genewie, ale porzuciwszy studia została działaczką i dziennikarką oraz tłumaczką. W 1923 r. wyszła za mąż za znanego ekonomistę Karla Polanyi. W 1918 r. aktywnie uczestniczyła w rewolucji węgierskiej; w latach 1934–1938 aktywnie działała przeciw zwolennikom Hitlera w Wiedniu. Później wraz z mężem wykładającym na uniwersytecie mieszkała w Londynie, następnie w Kanadzie. Zob. K. Levitt: *Ilona Duczynska Polanyi (1897–1978) — A Brief Summary of Her Life*, http://www.karipolanyilevitt.com/ilona-duczynska-polanyi-1897-1978-a-brief-summary-of-her-life/ (dostęp: 10.12.2016); K. McRobbie: *Under the sign of the pendulum: childhood experience as determining revolutionary consciousness. Ilona Duczynska Polanyi (1897–1978)*, w: „Canadian Journal of History”, 22.09.2009, http://www.thefreelibrary.com/Under+the+sign+of+the+pendulum%3A+childhood+experience+as+determining...-a0155824432 (dostęp: 10.12.2016). Niezbędne jest ustalenie podstawowych danych dotyczących najbliższej rodziny Irmy Duczyńskiej, co nie jest łatwe wobec ich braku w podstawowych kompendiach biograficznych; jak podkreśla K. McRobbie, informacje Ilony Duczyńskiej są sprzeczne. Zob. K. McRobbie, op. cit., przyp. 39 i 41.

[12] Zob. K. McRobbie, op.cit., part 4.

[13] Ibidem.

Jak wynika ze wzmianek w tekstach z czasu życia artystki, od dzieciństwa chorowała ona na płuca, jednak nie wiadomo dokładnie, na jaką chorobę[14]. Wówczas leczono takie przypadłości wyjazdami na południe Europy. Wyjątkowy jest fakt, że jako młoda osoba malarka pojechała na dłużej do Grecji, a nie tylko do Włoch. Wobec trudności ze znalezieniem jej dzieł, o czym wspomniałam, nie można na razie określić rzeczywistych skutków artystycznych tych podróży dla jej twórczości. W domu rodzinnym we Lwowie we wczesnym dzieciństwie artystki prawdopodobnie mówiono po polsku. Korespondencję, którą znalazłam, prowadzi w języku niemieckim, co w Wiedniu jest oczywiste ze względu na adresatów, np. sekretariat Wiener Secession[15], ale niemieckiego używała również w korespondencji z lwowskim Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Edukację zapewniono jej w Wiedniu (nie wiadomo ani w jakim zakresie, ani czy prywatną czy państwową). Jej wielkie marzenie, żeby uczyć się w Paryżu lub w Monachium, nie doszło nigdy do skutku[16]. Malarstwo studiowała najpierw prywatnie w Malschule für Damen Adolfa Kaufmanna, ceniącego pejzaże francuskie w typie szkoły Barbizon, ale nie dochodzącego do formalnych rozważań impresjonistów. Później, jak sądzę zupełnie indywidualnie, uczyła się u Heinricha Leflera i Ferdinanda Andriego[17]. Obaj byli

---

[14] Świadczy o tym wiele listów z różnych lat w korespondencji rodziny i przyjaciół Warburgów w Warburg Institute.

[15] Jednak Jacek Malczewski korespondował z tą i innymi instytucjami austriackimi wyłącznie w języku francuskim.

[16] Por. *The Studio Talk*, w: „The Studio", 49 (1910), s. 234; B. Karahan, op. cit., s. 243.

[17] Nie jest prawdą, jak podają niektóre biogramy artystki, np. autorstwa Mario Zadow w *Forschungsstelle Kulturimpuls*, http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=137 (dostęp: 10.12.2016), że Duczyńska studiowała w klasie Leflera w wiedeńskiej Akademie der bildenden Künste, ponieważ uczelnia ta nie przyjmowała wówczas kobiet. Heinrich Lefler (1863–1919), malarz, wybitny grafik, scenograf opery wiedeńskiej i nowojorskiej, profesor wiedeńskiej Akademie der bildenden Künste (o to stanowisko konkurował z nim Gustav Klimt); jeden z jego uczniów to Richard Gerstl. Na klasyce bajek w jego opracowaniu graficznym wychowały się pokolenia Austriaków. Razem z Josephem Urbanem organizowali wiele publicznych wydarzeń (np. państwowe święta na wiedeńskiej Ringstrasse). Był jednym z członków-założycieli Hagenbundu. Zob. L. Santifaller; E. Obermayer-Marnach, op. cit., t. 15, s. 127. Ferdinand Andri (1871–1956) malarz, rzeźbiarz, eksperymentował z grafiką; w latach 1899–1909 członek, a w sezonie 1905/1906 prezydent Wiener Secession, współpracował regularnie z „Ver Sacrum". Jeden z założycieli Österreichischer Werkbund (Związek na rzecz podniesienia jakości nowoczesnej architektury i sztuki stosowanej, 1912). Od 1918 r. pracował w wiedeńskiej Akademie der bildenden Künste (1923–1939 prowadził różne typy Meisterschule); od 1923 r. był wieloletnim prorektorem, po aneksji Austrii został przewodniczącym Zarządu Komisarycznego Akademii. Zmuszony do przejścia na emeryturę w 1939 r., nadal prowadził mistrzowską klasę fresku, zapisał się do podporządkowanego wówczas NSDAP Künstlerhausu. Od 1928 Andri był konsultantem muzycznym niemieckiego nazistowskiego Deutscher

przedstawicielami sztuki nowoczesnej, działając nie tylko jako malarze, ale również jako znakomici graficy (Andri uprawiał także rzeźbę); obaj należeli też do najważniejszych wówczas w Wiedniu stowarzyszeń artystycznych (jak czas pokazał, mających też znaczenie europejskie). Andri był związany z Wiener Secession (Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession), a Lefler był członkiem założycielem Hagenbundu (Künstlerbund Hagen).

Duczyńska najprawdopodobniej także w latach nauki malarstwa nadal okazjonalnie podróżowała po Europie. Nie wiadomo gdzie i kiedy, a także w jakiej kolejności poznała członków rodziny Aby Warburga. Mimo, że dokumenty zdziesiątkował czas i brakuje wielu partii zespołów korespondencji, to z tych, które pozostały i tak można się dowiedzieć najwięcej o jej podróżach i szczątkowo o jej prywatności. Obejmują one dojrzały okres życia artystki (1899–1927)[18]. Warburgowie między sobą mówili i pisali o niej per Duscha. To łatwe przekształcenie fonetyczne polskiego nazwiska, które w języku niemieckim jest puste semantycznie. Równocześnie w swoistej grze międzyjęzykowej forma ta brzmi jak polskie słowo „dusza", mające konotacje duchowo-metafizyczne. O wyborze tego skrótu niewątpliwie zadecydowała osoba, która znała oba języki, więc zapewne sama Duczyńska. Z korespondencji wynika, że w swoich europejskich podróżach artystka od czasu do czasu korzystała z gościny i/lub wsparcia swoich mecenasów i przyjaciół (m.in. w Garmisch-Spartenkirchen, Hamburgu, Paryżu). Warburgowie troszczyli się o jej zdrowie i sprzedaż obrazów. Alice Warburg zamówiła u niej portret, który, jak się wydaje, artystka ukończyła w 1902 lub 1903 roku. Bliskie stosunki łączyły Duczyńską z Mary Warburg[19]. Z moich dotychczasowych

---

Kulturbund (Österreich). Po 1945 przekazał swoje dzieła Muzeum w St. Pölten. *Andri Ferdinand*, w: Felix Czeike (Hrsg.): *Historisches Lexikon Wien*, t. 1, Wien 1992, s. 102; B. Bastl: *Drei Maler — Zwei Kriege: Ferdinand Andri, Erich Erler und Carl Fahringer. Eine Sonderausstellung im Stadtarchiv Wiener Neustadt*, w: „Unsere Heimat", 69 (1998), s. 146–149.

[18] Zob. list Alice Warburg do Aby Warburga, WIA, General Correspondence, 14.12.1899. Korespondencja między Duczynską i Aby Warburgiem to 9 dokumentów z lat 1902–1927; pozostałe jej dotyczące, między różnymi członkami tej rodziny, obejmują 28 listów.

[19] Mary Warburg (z domu Herz, 1866–1934) — malarka i rysowniczka; pochodziła z protestanckiej, bogatej i senatorskiej rodziny kupieckiej w Hamburgu. Uczyła się u Adolfa Konrad Mosengela, Johann Theobald Riefesella i in. W 1897 r., już jako malarka, wyszła za mąż za niemającego żadnej posady i funduszy Aby Warburga wykluczonego przez ojca z żydowskiej bankierskiej rodziny za studia z historii sztuki. Rodzice z obu stron sprzeciwiali się temu małżeństwu (co było związane z finansowym niedostatkiem młodych). Według świadectw współczesnych tworzyła bardzo interesujące obrazy, wystawiała z Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs. Aby Warburg mówił, że to właśnie plastyczną wrażliwością i interesującymi obrazami zwróciła na siebie jego uwagę. W literaturze Mary Warburg występuje wyłącznie jako „żona swojego sławnego męża"; o jej twórczości nie żadnych danych nawet w Warburg Institute, zob. WIA, DS/UK/955.

badań wynika, że geograficznie i zawodowo łączy je Florencja i Wiedeń, choć nie można tu wskazać konkretnych dat. Mary Warburg mieszkała w mieście nad Arno najpierw sama, a potem z mężem. Duczyńska prawdopodobnie odwiedzała przyjaciółkę, która miała tam pracownię — Elzy Köveshazi-Kálmar[20], ale trudno wskazać ewentualną koincydencję. W Wiedniu, który Warburg odwiedzała wielokrotnie, przejeżdżając z Hamburga do Florencji lub innych miejsc, gdzie mieszkał jej mąż, łączyła je Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs (dalej: VBKÖ)[21]. W liście z października 1902 roku, nie określając miejsca pobytu (kontekst wskazuje na Wiedeń), Mary Warburg pisze, że „w Kunstverein" spotkała Irmę Duczyńską, ale i Olgę Boznańską, Käthe Kollwitz, Hedwig Weiss i inne artystki, oraz że dyskutowały o malarstwie[22]. Wszystkie one wystawiały później na pierwszej, międzynarodowej wystawie VBKÖ w wiedeńskiej Secesji (w 1910 roku, o czym jeszcze będzie mowa).

Dzięki Ferdinandowi Andri bardzo młoda, dwudziestoletnia Duczyńska nawiązała współpracę ze zbuntowanym Künstlervereinigung — z Wiener Secession. Jej drzeworyty drukowano w oficjalnym piśmie Stowarzyszenia „Ver Sacrum". Trudno powiedzieć, który z nauczycieli (Andri czy Lefler) wprowadził ją pierwszy w tajniki nowoczesnych technik graficznych. Debiutowała wystawiając z Andrim, bo kobiety nie mogły być członkami organizacji artystycznych. Dlatego wystawiały w Secesji początkowo wyłącznie wprowadzane przez kolegów lub jako członkinie VBKÖ lub innych grup artystycznych.

Duczyńska wystawiła na wiosennej wystawie Secesji w 1901 roku dwa dzieła: *Nach der Arbeit* [*Po pracy*] i *Meine Nachbarin* [*Moja sąsiadka*]. Nie wiadomo o nich nic więcej — z katalogu nie dowiemy się bowiem niczego ani o technice, ani o wymiarach tych prac[23]. Znamienne, że informacje o związku Duczyńskiej z Secesją znajdują się w każdym jej biogramie,

---

[20] Elsa Köveshazi-Kálmar (1875–1956) — węgierska rzeźbiarka, graficzka i malarka. Studiowała w prywatnych szkołach dla kobiet w Wiedniu, Monachium i Dachau (malarstwo). Zob. S. Plakolm-Forsthuber: *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei — Plastik — Architektur*, Wien 1994, s. 115–144.

[21] Notabene siedziba VBKÖ mieści się do dziś w tym samym prestiżowym miejscu — niedaleko Albertiny, przy ulicy Maysedergasse 2/4, ostatnie piętro (z windą), obok służbówek.

[22] Zob. list Mary Warburg do Aby Warburg, WIA, General Correspondence, 11.10.1902 oraz 22.10.1902. Wtedy VBKÖ jeszcze formalnie nie istniało (początek działalności datuje się na rok 1910), ale w archiwum stowarzyszenia jest wcześniejsza korespondencja formalnie związana z tym ugrupowaniem (m.in. wspomniany niżej list Duczyńskiej). Być może artystki spotykały się już w lokalu przy Maysedergasse 2 lub wcześniej w jakimś innym miejscu.

[23] Zob. *Katalog der X. Kunstausstellung der Vereinigung bildendender Künstler Österreichs Secession*, katalog wystawy, [Wiener Secession], 1901, Wien 1901, poz. 112, 113.

istotniejsza jednak dla niej i dla badaczy roli kobiet w wiedeńskim środowisku artystycznym jest jej działalność w mniej znanym, konkurencyjnym Kunstbund Hagen. Była jedną z pierwszych kobiet, która związała się z tą grupą, pierwszą która należała do grona Correspondent-Mitglieder (od 1904), ponieważ kobiet nawet w tym najbardziej postępowym wiedeńskim stowarzyszeniu nie zapisywano jako Ordentliche Mitglieder[24]. Stałe uczestnictwo artystek i współpraca przy organizacji wystaw w tej grupie zdecydowanie różniła ją od najważniejszych konkurentów Wiener Secession i Künstlerhaus[25]. Od pierwszej wystawy w Zedlitzhalle w 1904 roku Duczyńska była dostrzegana przez krytykę. W dziale *The Studio Talk*, w prestiżowym londyńskim piśmie relacjonującym wydarzenia artystyczne z całej Europy, anonimowy autor napisał, że młoda malarka przedstawiła bardzo interesujący *Portret starej damy*, „w którym podobnie jak w innych dziełach pokazuje dobre wyczucie koloru i nastroju"[26]. Malarka kontynuowała współpracę z Hagenbundem i wielokrotnie wystawiała razem z nim w Wiedniu i na wystawach światowych, w jego dziale w części austriackiej w Rzymie i Wenecji (tu równocześnie także w salach międzynarodowych), w Monachium i Dreźnie. Pośród Correspondent-Mitglieder Hagenbundu występuje w katalogach do 1922 roku.

W 1909 roku Duczyńska miała indywidualną wystawę w prestiżowej dla sztuki nowoczesnej Galerie Miethke kierowanej przez Carla Molla przy wiedeńskiej Dorotheergasse. Według bardzo skromnego edytorsko katalogu pokazała tam 47 obrazów o różnorodnej tematyce (z czego większość to portrety; 17 było własnością prywatną, pozostałe przeznaczone do sprzedaży) i jedną rzeźbę w brązie. Oprócz tego, w gablocie pokazała nieokreśloną w katalogu liczbę drzeworytów i litografii; żadna grafika nie została wymieniona z tytułu[27]. Zatem już jako uznana w środowisku „nowoczesnych" w Wiedniu artystka wzięła udział w bardzo ważnym i głośnym

---

[24] Por. K. Jesse: *„Extraordinary" Women in the Hagenbund. Female Artists and Their Network*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 359 i przyp. 8. Ponieważ archiwum Hagenbundu uległo rozproszeniu i w znacznej części zaginęło, nie wszystkie ustalenia, szczególnie dotyczące kobiet, są więc ostateczne.

[25] Kobiety nie mogły być członkami rzeczywistymi aż do 1945 r. O możliwościach wystawienniczych kobiet w Wiedniu w omawianych czasie zob. K. Jesse, op. cit., s. 357–365. Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka" jest na tym tle pionierem równouprawnienia — Olga Boznańska była jego pełnoprawnym członkiem założycielem już w maju 1898 r.

[26] Zob. *The Studio Talk*, w: „The Studio", 32 (1904), s. 63.

[27] Por. *Irma Duczyńska — Wien, Prof. Max Thedy — Weimar*, katalog wystawy, Galerie Miethke Wien, 09.–10.1909; I. Duczyńska: poz. 1–43 („in der Vitrinen Holzschnitte und Lithographien"), Wien 1909.

wydarzeniu, jakim była wspomniana wystawa VBKÖ w 1910 roku. Była to pierwsza w Europie wystawa pomyślana jako międzynarodowa prezentacja sztuki kobiet od XV wieku do współczesności. Prezentacja ta miała charakter historyczny i międzynarodowy, ponieważ znalazły się tam obrazy malarek z całej Europy, poczynając od Cathariny Sanders (van Hemessen) przez Sofonisbę Anguiscola, Angelicę Kaufmann, aż po Berthę Morrisot i Margaretę Macdonald-Mackintosch. Odbyła się ona w budynku Secesji, gdyż artystki nie miały swojej sali wystawowej i wypożyczały je od prestiżowych „męskich" stowarzyszeń[28]. Duczyńska wystawiała tu, nie będąc członkiem VBKÖ, chociaż jej to wcześniej zaproponowano; odpowiedziała jednak, że jest już członkiem Hagenbundu[29]. Dwa *Portrety* Dutczyńskiej zawisły w jednej sali z *Portretem Paparówny* Olgi Boznańskiej[30].

Duczyńska wystawiała także w bardziej tradycyjnym Künstlerhaus, przy czym trzeba zaznaczyć, że relacje między tymi środowiskami (towarzyskie, organizacyjne, programowe i in.) w latach ok. 1895–1914 nie było jednakowo radykalnie niechętne i wojownicze we wszystkich aspektach, jak to bywa przedstawiane.

Nie można powiedzieć, że Irma Duczyńska zupełnie nie szukała kontaktu z krajem. Wysyłała bowiem dzieła na pokazy w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych oraz być może także do Lwowa, do tamtejszego TPSP (a w każdym razie korespondowała z zarządem[31]).

W latach 1909–1914, po pierwszych dużych sukcesach na wystawach, Duczyńska prowadziła w Wiedniu szkołę malarstwa dla kobiet *Malschule Irma von Duczynska und Imre Simai*[32]. W ukazujących się nadal anonsach prasowych podawano, że prowadziła ona także specjalne zajęcia dla dzieci

---

[28] W 1911 r. odbyła się też wystawa VBKÖ w Zedlitzhalle Hagenbundu. Były to dobre propagandowo wybory — artystki pokazywały swoje dzieła w najlepszych miejscach wystawowych w Wiedniu.

[29] Por. list Irmy Duczyńskiej do N.N., w Archiv der Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs z datą 27.04.1909.

[30] Zob. *Katalog der XXXVII. Ausstellung der Wiener Secession: I. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs — Die Kunst der Frau*, katalog wystawy, [Wiener Secession], 11.–12.1910, Wien 1910; tu: Duczyńska — oleje: *Die Schwestern* poz. 194, *Mädchen in Blau* poz. 195; rzeźba z brązu, poz. 261 *Frau mit Kind*; Boznańska — poz. 203 *Portret panny Jadwigi Paparówny*, (1907, olej/tektura, 117 x 91 cm, obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie).

[31] W Krakowie pokazała w roku 1907: *Mały braciszek* — statuetka z brązu; w roku 1914: oleje — *Odpoczynek, Koledzy*, *Kwiaty*, *Poranek* i trzy drzeworyty o nieokreślonych tytułach (tylko takie dane widnieją w wypisach z katalogów Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych autorstwa Karola Estreichera w archiwum Towarzystwa w Krakowie, teczka bez numeru sygnatury). Katalogi lwowskiego nie są dostępne w komplecie.

[32] Zob. W.J. Schweiger, op. cit.

w wieku 6–14 lat. Oprócz Simay'a, pracowała z nimi wspomniana już rzeźbiarka Elsa Köveshazi-Kálmar[33]; to właśnie ona zajmowała się nauczaniem dzieci. Z Kálmar Duczyńska przyjaźniła się wiele lat, także po 1918 roku; odwiedzała ją w Budapeszcie. W zapiskach węgierskiej artystki dotyczących nowatorskiego sposobu pojmowania relacji rzeźby w przestrzeni i przestrzeni z rzeźbą, a także łączących się naturalnie z rzeźbą pojęć abstrakcyjnych, Kalmar wielokrotnie wspomina, że wszystkie te postępowe zagadnienia i postulaty oraz ich definicje są w równej mierze wspólnym dziełem jej samej i Irmy Duczyńskiej[34]. Reklama szkoły jeszcze w roku 1914 operuje tą samą nazwą. Tymczasem szwankujący już wcześniej stan zdrowia artystki powoli się pogarszał; prawdopodobnie zapadła na gruźlicę, i zapewne jeszcze przed wybuchem I wojny światowej lub niewiele później, zaczęła peregrynacje na południe: mieszkała jakiś czas w Grecji, potem w Rzymie i w Monachium. Do tego ostatniego miasta, jeszcze w 1911 roku, przeprowadziła się matka artystki, co w połączeniu z trudnymi wojennymi warunkami mogło spowodować, że w roku 1914 lub 1915 osiadła tam także Irma Duczyńska[35]. W Monachium Duczyńska wynajęła niewielką pracownię i prawdopodobnie poznała Rudolfa Steinera[36]. Jeszcze w roku 1915 powróciła do Wiednia, by słuchać jego wykładów. Jednak niemal na pewno głośne teorie antropozoficzne Steinera były jej znane już wcześniej, na co wskazują zapiski o jej

---

[33] Imre Simay (1874–1955) — węgierski malarz, rzeźbiarz grafik. We wszystkich tych dziedzinach posługiwał się syntetyczną formą, nie odchodząc zasadniczo od realizmu przedstawień. W rzeźbie tworzył interesujące przedstawienia animalistyczne. Zob. L. Károly: *Imre Simay*, http://www.mke.hu/lyka/09/397-405-simay.htm (dostęp: 10.12.2016).

[34] Por. S. Plakolm-Forsthuber, op. cit., s. 115–144.

[35] Zob. K. McRobbie, op. cit., part 4.

[36] Rudolf J. Steiner (1861–1925) — austriacki filozof, twórca Międzynarodowego Towarzystwa Antropozoficznego, propagującego filozofię idealistyczną wywodzącą się z teozofii. Wpłynął znacząco na wiele dziedzin nauk społecznych, sztukę (literaturę, teatr, muzykę, architekturę, malarstwo i rzeźbę) oraz inicjatywy kulturalno-pedagogiczne swego czasu (szkoły Waldorfowskie, towarzystwa eurytmii, przedszkola Montessori). Wiele publikował, podróżował (od 1907 r.) z cyklami wykładów dotyczących epistemologii (w oparciu o teorie J.W. Goethego) wykorzystującej duchową łączność ze światem, wewnętrzne siły człowieka i jego relacje psychologiczne z otoczeniem (m.in. holistyczną medycynę, organiczne i biodynamiczne rolnictwo, etyczną bankowość i in.). Od 1913 r. w Dornach (Szwajcaria) budował Goetheanum — świątynię wszystkich sztuk jako źródeł ludzkiego poznania, które nie ma granic (dramaty dla tej sceny pisał m.in. Édouard Schuré). Po pożarze pierwszego, wzniósł drugi budynek (1923–1928). Wielokrotnie miał cykle wykładów w Wiedniu. Rezygnację z wykładów w Monachium w 1922 r. spowodowała antysemicka napaść na niego podczas prelekcji. Po puczu Monachijskim w 1923 r. zrezygnował też z mieszkania w Berlinie. Przewidywał dojście nazistów do władzy. Na podstawie: E. Bock: *Life and Times of Rudolf Steiner*, t. 1: *People and Places*, London 2008, szczególnie rozdz. 2: *The Groupings of Destiny in Rudolf Steiner's Vienna decade*, rozdz. 3: *Figures Close to Rudolf Steiner in his Viennese Time.*

zainteresowaniach, obserwacjach psychologicznych i chiromancji w korespondencji Warburgów z początku XX wieku[37]. W Monachium była w bliskich kontaktach z Michaelem Bauerem i Margaretą Morgenstern Gosebruch von Liechtenstern oraz Christianem Morgenstern-Wittwe. Wszyscy oni byli zapalonymi Steinerowskimi antropozofami[38]. Towarzystwo to skupiało się wokół czasopisma i grupy artystycznej „Aenigma" — a to już krąg Wasyla Kandynskiego w Murnau — do którego jak wynika ze wzmianek we wspomnianych listach Warburgów należała także Duczyńska, ale nic bliższego o tych pobytach nie wiadomo. Artystka brała udział w organizacji wystawy Aenigma Gruppe bildender Künstler w Deutsches Künstlerhaus od 5 lutego do 15 marca 1918 roku[39]. Do znanych postaci i tuzów intelektualnych epoki, zainteresowanych twórczością Duczyńskiej, z którymi artystka nawiązała kontakt w czasach monachijskich i później korespondowała, należał też Ludwig Ficker[40]. Pisarz wymieniał opinie o jej twórczości ze swoimi znajomymi, a wśród nich byli m.in. Georg Trakl, Rainer M. Rilke i Thomas Mann.

Najmniej wiadomo o kolejach losu Irmy Duczyńskiej od roku 1927 do śmierci artystki (19 stycznia 1932 roku). Ostatnie informacje dotyczą lat 1926–1927 i pochodzą znów głównie z korespondencji Warburgów[41]. W roku 1925 Duczyńska wydała, na drogim japońskim papierze w nieznanej firmie, tekę 23 kolorowych drzeworytów *Percival*. Tak duże przedsięwzięcie wymagało czasu, być może nawet roku twórczej pracy, a autorka zapewne myślała o koncepcji co najmniej rok wcześniej. Wykonanie, według gotowych już matryc, teki wymagało 8–10 dni, co artystka wyceniła na 1000 marek,

---

[37] Zob. listy: Mary Warburg do Aby Warburga i Aby Warburg do Mary Warburg, WIA, General Correspondence, 18.11.1902 i 20.11.1902.

[38] Zob. *Goetheanum. General Anthroposophical Society*, http://www.goetheanum.org/Anthroposophical-Society.336.0.html?&L=1 (dostęp: 10.12.2016).

[39] Por. *Aenigma Gruppe bildender Künstler: Gemälde — Plastik Ausstellung*, katalog wystawy, Münchener Künstlerhaus, red. Alexander Bernes, 05.02.–15.03.1918, München 1918. O działalności grupy i roli Polaków w artystycznym ruchu Steinerowskim zob. M. Dobiasz: *Polish Aenigma*, w: *Aenigma. A hundert years of antroposophic art*, katalog wystawy, Muzeum Umení Olomouc, 05.05–15.07 2015, red. Reinhold J. Fäth, David Voda, Olomouc 2015, s. 278–305, s. 278–305.

[40] Ludwig von Ficker (1880–1967) — poeta, opiniotwórczy krytyk artystyczny i jeden z najlepszych wydawców książek swego czasu (w tym artystycznych). Interesujące nas fragmenty należą niestety do nieopublikowanej części jego dokumentów (Innsbruckbibliothek), które nie zostały mi jeszcze udostępnione.

[41] Zob. Irma Duczyńska do Aby Warburga, WIA, General Correspondence, 10.10.1926; [po 10.10.1926]; 07.01.1927; 18.01.1927; Aby Waburg do Irmy Duczyńskiej, WIA, General Correspondence, 17.01.1927; Aby Waburg do Irmy Duczyńskiej, WIA, General Correspondence, 21.03.1927; Aby Waburg do Maxa Warburga, WIA, General Correspondence, 17.01.1927; Aby Waburg do Fritza Saxla, WIA, General Correspondence, 06.04.1927.

pojedynczą kartę zaś — na 50 marek. Rzetelny opis obiektów z oryginałów jest niemożliwy, ponieważ w dostępnych mi zbiorach nie znalazłam jak dotąd omawianej teki[42]. Najwcześniejszy ze wspomnianych listów Duczyńska zaczyna tak, jakby już dawno się z Warburgiem nie widzieli; pyta: „czy pamiętasz jeszcze staruszkę?" (ma wówczas 57 lat). Wzmiankuje, że pokazywała już tekę *Percival* — 23 drzeworyty — w Neue Pinakothek w Monachium, w czym pomógł jej „dyrektor Weizmann"[43]. Na skutek tego, po sukcesie i sprzedaży „6 egzemplarzy" (nie wiadomo: całej teki czy pojedynczych drzeworytów) skontaktowała się też z Herbertem Furstem[44], który urządził jej wystawę w Londynie. Duczyńska szuka jeszcze innych kontaktów; informuje Warburga, że Weitzmann napisze w tym celu do Campbella Dogsona[45], zaś adresata listu artystka prosi o kontakt z Martinem Hardie[46]. Artystka pisała w tej sprawie także do Mary Warburg, zapewne z prośbą o kontakt z Dogsonem. Być może sugerowała nawet, by przyjaciółka poprosiła go

[42] Jedna karta znajduje się w British Museum, ale nie jest prawdą, jak podają niektóre kompendia, że komplet jest dostępny w wiedeńskiej Albertinie. Komplet był wystawiony na: *International Arts Online Auction*: http://waddingtons.ca/pastauction/280/lot-133 (dostęp: 10.12.2016); Kanada, aukcja w Toronto, 04.10.2012: http://www.invaluable.com/auction-lot/irma-von-duczynska-1869-,-polish-austrian-133-c-9be1c998ff (dostęp: 10.12.2016). Zabezpieczenia stron nie pozwalają na swobodne obejrzenia kart w dobrej jakości. Dlatego nie można nie tylko rozróżnić dwóch rodzajów podpisów, ale też stwierdzić, czy i czym różnią się dwa drzeworyty od swoich dubletów w serii.

[43] Być może chodzi o Kurta Weitzmanna. Kwestia ta wymaga wyjaśnienia.

[44] Herbert Furst (lata życia nieznane) — historyk sztuki, rzeczoznawca w zakresie grafiki; autor wielu książek o grafice i opracowań katalogów — m.in. *Little Art Room*. W 1924 r. w Londynie wydał piękną edytorsko pracę *The Modern Woodcut. A Study of the Evolution of the Craft*.

[45] Campbell Dogson (1867–1948) — historyk sztuki, specjalizował się w rysunku i grafice (niemieckiej i flamandzkiej), kustosz Działu Działu Grafiki i rysunku w British Museum (wsparł znaczną sumą zakup rysunku Albrechta Dürera). Miał szerokie znajomości w kręgach literackich (spokrewniony z Lewisem Carrollem, przyjaciel Oscara Wilde'a). Wydawał „Print Collectors Newsletter". Tłumaczył z języka niemieckiego słynną serię *Künstler-Monographien* wydawnictwa Velhagen & Klasing; w czasie I wojny światowej działał ochotniczo jako tłumacz języka niemieckiego dla rządu brytyjskiego. Zob. *Dictionary of Art Historian*, in Association of Art, Art History and Visual Studies, Duke University, https://dictionaryofarthistorians.org/dodgsonc.htm (dostęp: 10.12.2016).

[46] Martin Hardie (1875–1952) — kurator działu rysunków i grafiki w South Kensington Museum (później Victoria and Albert Museum 1921–1935; 1903 i 1911 opracował dwutomowy katalog zbioru rysunków i grafiki); bibliofil i kolekcjoner grafiki. Przekładał fachowe teksty z języka niemieckiego (Friedrich Lippmann, Max Lehrs: *Engraving and Etching*, London 1906). Od 1919 r. pracował w muzealnej bibliotece, w dziale drzeworytów nowoczesnych (stworzył ich katalog), opracował *Water-colour Painting in Britain* (trzy tomy); szeroko popularyzował muzealne współczesne zbiory graficzne i plakatu. Zob. *Dictionary of Art Historian*, op. cit.

o napisanie tekstu o planowanej wystawie. Odpowiedź przyjaciółki świadczy o jej dobrej orientacji w dokonaniach zawodowych Campbella, o jego wojennej działalności jako tłumacza i o wyczuciu trudnej powojennej sytuacji politycznej. Sympatie proniemieckie mogły być źle widziane, a mieszkająca w Monachium Duczyńska określana była jako artystka austriacka. Dodatkowo takie proniemieckie treści, zdaniem Mary Warburg, niesie wagnerowska topika w grafikach Duczyńskiej, przewiduje zatem ostrożność Campbella Dogsona.

Nie wiadomo, czy i w jakim stopniu Aby Warburg zaangażował się w tę sprawę. W każdym razie nazwiska, które wymienia Duczyńska, i wybór galerii, w której odbywa się wystawa dowodzą znakomitej orientacji artystki w londyńskim środowisku zajmującym się grafiką i rysunkiem. Wystawa, której Duczyńska była już pewna w czasie pisania pierwszego listu do Warburga, doszła do skutku i *Percival* został wystawiony w prestiżowej (istniejącej do dziś) galerii The Little Art Rooms specjalizującej się w pokazach grafiki. Rekomendował artystkę Herbert Furst będący tam rzeczoznawcą i autorem katalogów, niewątpliwie największy wówczas angielski autorytet w dziedzinie grafiki, głównie współczesnej. Nie znalazłam katalogu tej wystawy. Podjęty w cyklu symboliczny temat wiąże się bezpośrednio z motywami ważnymi w Steinerowskiej historii doskonalenia się i rozwoju duchowości człowieka[47]. Zarówno te idee, jak i wysoka jakość techniczna zwróciła uwagę anonimowego recenzenta w londyńskim „The Times", który poświęcił kolekcji całą notatkę w aktualnościach artystycznych, które zazwyczaj obejmowały po kilka tematów[48].

Dnia 7 stycznia 1927 roku Duczyńska poinformowała Warburga, że wystawa w Anglii (gdzie sprzedała kilka tek *Percivala*) otworzyła jej możliwość pokazu w Dreźnie. Nie podając szczegółów, artystka prosi Maxa i Aby Warburgów o przekazanie teki do tamtejszego muzeum (nie znalazłam potwierdzenia tej informacji). Autor *Atlasu MNEMOZYNE* także kupił wybrane karty z teki (pisał o kilku na początku marca 1927 roku). Po namyśle zaproponował zamianę dwóch kart na inne: *Fremde Erde* [*Obca ziemia*] na „kompozycję z krucyfiksem". Warburg pyta też o możliwość zamówienia „rycerza z trzema kroplami krwi" (21.03.1927). Ponieważ spis tytułów i ułożenie kolejności kart nie jest znane, trudno się zorientować, które z nich miały być zmieniane. W każdym razie świadczy to o zainteresowaniu i pozytywnej ocenie grafiki Duczyńskiej, tym bardziej, że wcześniej w liście do brata Maxa Warburga (17.01.1927) wyraża pozytywną ocenę wprost — zaznacza, że jest pod wrażeniem „pracy Duschy" i że może ona być zaliczana

[47] O wadze motywu Parsifala dla teorii Steinera zob. E Bock, op. cit., szczególnie s. 220–230.
[48] Por. *Art*, w: „The Times", 15.11.1926, s. 40.

do najwybitniejszych grafików swoich czasu. Sprawę jednak komplikuje list Aby Warburga do bliskiego współpracownika — Fritza Saxla (06.04.1927)[49]. Pośród ciągu krótkich informacji o tym, co widział w muzeach, co słyszał na koncertach i jak to ocenia, wspomniał też o Duschy. Zaznacza, że choć ostatnia jej praca jest kiczem, to gustuje w niej bardziej niż w Dixie[50]. Do czego odnoszą się te słowa? Do całej teki *Percival*? Do konkretnej karty? Do jakichś innych, nowych grafik/obrazów Duczyńskiej? O jakich obrazach Dixa myślał Warburg? Z pewnością były to już prace z kręgu Neue Sachlichkeit (w lipcu 1924 roku w Kunsthalle w Mannheim odbyła się wystawa zorganizowana przez Gustava F. Hartlauba, który po raz pierwszy użył tego określenia). Stylistyka grupy była różnorodna. Dixa interesowało malarstwo figuralne, w większości portretowe, ostre w charakterystyce postaci i w sposobie zaznaczania ich samotności, samotności nie tylko społecznej, ale jak sądzę, również egzystencjalnej. Technika akademickiego realizmu posunięta do maksymalnego konturowego wyostrzenia, niemal hiperrealistycznej formy wraz z nieoczywistą sytuacją postaci w przedstawionej przestrzeni jest dla odbiorców niepokojąca. Przed datą napisania omawianego listu Dix niepokoił także publiczność teką graficzną pokazującą okropności wojny — *Der Krieg* (wydana w 1924 roku). Oba te wątki jego twórczości formalnie i ideowo ostro kontrastowały z zakresem badań nad wczesnym renesansem florenckim Aby Warburga. Trzeba też zauważyć, że w ocenie

---

[49] Friedrich (Fritz) Saxl (1890–1948) studiował w Wiedniu archeologię (u Emila Kaufmanna) i historię sztuki u reprezentantów tzw. drugiej szkoły wiedeńskiej (Franza Wickhoffa, Juliusa Schlossera i Maxa Dvořáka) oraz w Berlinie (u Heinricha Wölfflina), doktoryzował się w 1912 r. (u Dvořáka) z malarstwa Rembrandta. Był wieloletnim stypendystą A. Warburga, potem pracował w Bibliothek and Warburg Institute (1933, ratował księgozbiór i zbiory, przenosząc je z Niemiec do Anglii) oraz Certauld Institute w Londynie. Zob. *Dictionary of Art Historian*, op. cit.

[50] Otto Dix (1891–1969) — niemiecki malarz i grafik; studiował i pracował w szkołach artystycznych w Dreźnie. Zaliczany jest do najważniejszych twórców grupy Neue Sachlichkeit (obok Georga Grosza, Otto Dixa, Maxa Beckmanna, Georga Schrimpfa, Alexandra Kanoldta, Carlo Mense, Georga Scholza i Heinricha Davringhausena). Jego obrazy należą do nowego niemieckiego ekspresjonizmu; na słynnej wystawie monachijskiej zostały przez hitlerowców zaliczone do „sztuki zdziczałej". Znaczną ich część zniszczono, a artyście, pozostającemu w Niemczech na obrzeżach państwa, zakazano malowania dotychczasowych tematów. Tworzył wówczas wyłącznie pejzaże, niektóre z nich w Karkonoszach. Zob. H. Vollmer: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX Jahrhundert*, t. 1, Leipzig 1953, s. 571–572; A. Rome-Dzida: *Otto Dix between old masters and popular art. The Karkonosze episode during the artist's „inner emigration"*, w: M. Geron, J. Malinowski (red.): *The inspiration from the past in the art of the 20th and 21st centuries*, Cracow 2013, s. 151–158; *The Online Otto Dix Project. A German Artist and Print Marker*, http://www.ottodix.org/catalog-display/ (dostęp: 10.12.2016).

Warburga porównywane są jakieś — znane obu korespondentom — dzieła i konteksty, nie ma zaś żadnego znaczenia to, że zestawiana jest twórczość kobiety i mężczyzny. Artystka nie jest na gorszej pozycji z racji swojej płci, a wówczas nie było to wcale oczywiste[51]. Czy w tym kontekście określenie jakiegokolwiek dzieła Duczyńskiej kiczem, który lepiej wypada przy Dixie jest/może być pozytywną oceną? Nie sądzę. Nie przekreśla to jednak pozytywnej oceny jej twórczości z dzisiejszego punktu widzenia (oczywiście nie zakładając wcale, że jej cały, bardzo różnorodny gatunkowo, dorobek jest najwyższej próby). To na pewno temat do gruntownego przebadania, ale jak wspomniałam, liczba odszukanych dzieł jest niewielka i na razie nie pozwala na odpowiedzialne podjęcie tego wątku.

Irma Duczyńska zmarła, prawdopodobnie samotnie, we Fryburgu Bryzgowijskim 19 stycznia 1932 roku.

Bibliografia

- *Aenigma Gruppe bildender Künstler: Gemälde — Plastik Ausstellung*, katalog wystawy, Münchener Künstlerhaus, red. Alexander Bernes, 05.02.–15.03.1918, München 1918.
- *Art*, w: „The Times", 15.11.1926, s. 40.
- Bock, Emil: *Life and Times of Rudolf Steiner*, t. 1: *People and Places*, London 2008.
- Brandow-Faller, Megan: *An Art of their Own. Reinventing Frauenkunst the Female Academies and Artist Leagues of Late-Imperial and First Republic Austria, 1900–1930*, Dissertation, Georgetown University Washington, 2010, https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/553120/brandowMegan.pdf?sequence1 (dostęp: 10.12.2016).
- Dobiasz, Maja: *Aenigma. A hundert years of antroposophic art*, katalog wystawy, Muzeum Umení Olomouc, 5.05–15.07 2015, red. Reinhold J. Fäth, David Voda, Olomouc 2015, s. 278–305.
- *Duczyńska Irma*, w: *Encyklopedia Gutenberga*, http://www.gutenberg.czyz.org/word,16248 (dostęp: 10.12.2016).
- *Duczyński Edward*, w: *Encyklopedia Gutenberga*, http://www.gutenberg.czyz.org/word,16248 (dostęp: 10.12.2016).
- Gamper, Verena: *Between Image Building and Pragmatism: On the Hagenbund's Exhibition Policy*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 95–101.
- Gombrich, Ernst: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970.

[51] O trudnej sytuacji kobiet w sztuce i o wystawie, której tematem była „kobieta", ale wyłącznie jako temat, bez udziału jakiejkolwiek malarki, o ocenach, w których krytycy już na wstępie recenzji zaznaczali, że dzieła kobiet mają zawsze gorszą jakość techniczną, albo odwrotnie: prezentują „bezguście", nawet jeśli umieją one malować zob. K. Jesse, op. cit., s. 357 i przyp. 3 — tu bibliografia przedmiotu, gdzie przedstawiane są także inne wątki tej dyskryminacji.

– Husslein-Arco, Agnes; Boekl, Matthias; Krejci, Harald (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014.
– *Irma Duczyńska — Wien, Prof. Max Thedy — Weimar*, katalog wystawy, Galerie Miethke Wien, 09.–10.1909, Wien 1909.
– Jesse, Kerstin: *„Extraordinary" Women in the Hagenbund. Female Artists and Their Network*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 357–365.
– Kaiser, Maximilian: *Structure, Network, Discourse. Anatomy of an Artists Association*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 103–111.
– Karahan, Barbara: *Erika Abels-d'Albert (1896 Berlin – 1975 Paris). Malerin, Graphikerin. Modeschöpferin und ihr Vater, der Kunstkritiker Dr. Ludwig W. Abels. Eine Spurensuche*, Masterarbeit, Universität Wien, 2013, http://othes.univie.ac.at/29631/1/2013-09-09_8403678.pdf (dostęp: 10.12.2016).
– Károly, Lyka: *Imre Simay*, http://www.mke.hu/lyka/09/397-405-simay.htm (dostęp: 10.12.2016).
– *Katalog der X. Kunstausstellung der Vereinigung bildendender Künstler Österreichs Secession*, katalog wystawy, [Wiener Secession], 1901, Wien 1901.
– *Katalog der XXXVII. Ausstellung der Wiener Secession: I. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs — Die Kunst der Frau*, katalog wystawy, [Wiener Secession], 11.–12.1910, Wien 1910.
– Kókai, Károly: *Four Decades of Migration. The Hagenbund and Its Artists*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 389–395.
– Krejci, Harald: *Intristic Dynamics and Extrinsic Influences. The Artistics Network Hagenbund,* in: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 17–25.
– Kudelska, Dorota: *Hagenbund. An Undervalued Place of often Unwelcome Painters. Polish Art in the Hagenbund*, w: A. Husslein-Arco, M. Boekl, H. Krejci (red.): *Hagenbund. A European Network of Modernism (1900 to 1938)*, tłum. R. Stockman, J. Geins, Wien 2014, s. 307–317.
– Levitt, Kary: *Ilona Duczynska Polanyi (1897–1978) — A Brief Summary of Her Life*, http://www.karipolanyilevitt.com/ilona-duczynska-polanyi-1897-1978-a-brief-summary-of-her-life/, (dostęp: 10.12.2016).
– Liczbińska, Maria; Stępień, Halina: *Artyści polscy w Monachium w latach 1828–1914*, Warszawa 1994.
– Majerska, Aleksandra: *Duczyńska Irma*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 444–445.
– Majerska, Aleksandra: *Duczyński Edward*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 445.
– McRobbie, Kenneth: *Under the sign of the pendulum: childhood experience as determining revolutionary consciousness. Ilona Duczynska Polanyi (1897–1978)*, w: „Canadian Journal of History", 22.09.2009, http://www.thefreelibrary.com/Under+the+sign+of+the+pendulum%3A+childhood+experience+as+determining...-a0155824432 (dostęp: 10.12.2016).
– Miączyński, Jan A.: *Akwarelowe prace miniatorskie Edwarda Dutczyńskiego*, w: „Biuletyn Historii Sztuki", 13 (1963), s. 220–225.
– *The Studio-Talk*, w: „The Studio", 32 (1904), s. 63.

– *The Studio-Talk*, w: „The Studio", 42 (1906), s. 176.
– Plakolm-Forsthuber, Sabine: *Elza Kövesházi-Kalmár. Eine österreichisch-ungarische Bildhauerin*, w: F. Severit (red.): *Das Alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*, Wien/Köln/Weimar 1998, s. 115–144.
– Plakolm-Forsthuber, Sabine: *Künstlerinnen in Österreich 1897–1938. Malerei — Plastik — Architektur*, Wien 1994.
– Rome-Dzida, Agata: *Otto Dix between old masters and popular art. The Karkonosze episode during the artist's „inner emigration"*, w: M. Geron, J. Malinowski (red.): *The inspiration from the past in the art of the 20th and 21st centuries,* Cracow 2013, s. 151–158.
– Santifaller, Leo; Obermayer-Marnach, Eva (red.): *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, t. 1, Graz/Köln 1957.
– Schweiger, Werner J.: *Malschulen von und für Frauen*, http://www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt_fk_malschulen.htm (dostęp: 10.12.2016).
– Taborski, Roman: *O współpracy krakowskiej „Sztuki" z wiedeńską „Secesją"*, w: „Przegląd Humanistyczny", 4 (1975), s. 19–24.
– Taborski, Roman: *Polacy w Wiedniu*, Kraków 2001.
– Thieme, Ulrich; Becker, Felix: *Duczyńska Irma*, w: U. Thieme (red.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 10, München 1992, s. 49.
– Thieme, Ulrich; Becker, Felix: *Duczyński Edward*, w: U. Thieme (red.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. 10, München 1992, s. 49.
– Vollmer, Hans: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des XX Jahrhunderts*, t. 1, Leipzig 1953.
– Warburg, Aby: Der *Bilderatlas MNEMOSYNE*, red. M. Warnke, C. Brink, Berlin 2000.
– Zielińska, Janina: *Duczyńska Irma,* w: D. Pecold, I. Rząśnicka (red.): *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce Działających*, t. 2, Wrocław 1975, s. 108.

Netografia

– *Ariadne-Datenbank*, Österreichische Nationalbibliothek, http://www.onb.ac.at/ariadne/ariadne_datenbank.htm (dostęp: 10.12.2016).
– *Dictionary of Art Historian*, in Association of Art, Art History and Visual Studies, Duke University, https://dictionaryofarthistorians.org/dodgsonc.htm (dostęp: 10.12.2016).
– *Forschungsstelle Kulturimpuls*, www.kulturimpuls.org (dostęp: 10.12.2016).
– *Goetheanum. General Anthroposophical Society*, http://www.goetheanum.org/Anthroposophical-Society.336.0.html?&L=1 (dostęp: 10.12.2016).
– *Księgi Kościelne parafii rzymskokatolickiej w Założcach*, http://www.olejow.pl/news.php (dostęp: 10.12.2016).
– *The Online Otto Dix Project. A German Artist and Print Marker*, http://www.ottodix.org/catalog-display/ (dostęp: 10.12.2016).

VIII

Ich problemy i małe przyjemności

Renata Dampc-Jarosz
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Filologii Germańskiej

Estetyka codzienności w listach pisarek niemieckich epoki klasyczno-romantycznej

Everyday-Life Aesthetics in Some Letters by German Female Writers in the Classic-Romantic Times

The article presents the ways of describing the everyday-life in German female writers' letters of the 18th and 19th century. Caroline Schlegel-Schelling, Dorothea Schlegel and Sophie Mereau-Brentano depict in their letters their lives using theatrical approach, figurativeness and Romantic universal poetry. Not only do those letters show their life experience, but they also reflect the determination of the authors to describe themselves.

Keywords: women's letters in the 18th and 19th century, everyday life, performativity, Romantic universal poetry, figurativeness

Słowa kluczowe: listy kobiet w XVIII i XIX wieku, codzienność, performatywność, romantyczna poezja uniwersalna, obrazowość

W niemieckojęzycznych badaniach literaturoznawczych życie codzienne kobiet nieczęsto urastało do rangi przedmiotu badawczego; rzadko traktowane było jako główny temat naukowej eksploracji, uchodząc raczej za element tła społeczno-kulturowego. Sytuacja ta uległa zmianie dopiero wraz z rozwojem krytyki feministycznej. Od lat 80. XX wieku po dzień dzisiejszy niemieckie literaturoznawczynie podjęły wiele starań na rzecz stworzenia tzw. *herstory*, dzięki czemu życie codzienne kobiet doczekało się wielu naukowych opracowań, przyczyniając się, zgodnie z postulatem Hélène Cixous, do utrwalenia zapisu ówczesnej kobiecości i uratowania jej przed wymazaniem[1]. Eva Walter, jako jedna z pierwszych niemieckich badaczek, zwróciła

[1] O potrzebie stworzenia *herstory* por. E. Frederiksen: *Die Frau als Autorin zur Zeit der Romantik: Anfänge einer weiblichen literarischen Tradition*, w: M. Burkhard (red.): *Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*, Amsterdam 1980, s. 88; K. von Hammerstein: *„Ein Gemisch aus Wahn und Wirklichkeit". Sophie Mereaus verborgene Poetologie und politische Ästhetik des postmodernen Marxismus*, w: „Colloquia Germanica", 2 (2002), s. 11.

uwagę na marginalizację codzienności i brak narzędzi do jej opisania; dowiodła także, że w analizowanych przez nią listach kobiecych przełomu XVIII i XIX wieku znaleźć można wiele ciekawych informacji na temat prac domowych, zainteresowań kobiet, sposobów godzenia przez piszące kobiety obowiązków domowych z twórczością, nastawienia do ciała, mody, chorób czy pełnionych ról społecznych: matek, żon, sióstr czy córek[2]. Badania E. Walter prowadzą także do konkluzji, że zdarzają się i takie listy, w których brak jest w ogóle informacji o życiu codziennym kobiet, w szczególności zaś takich, które dotyczyłyby spraw intymnych czy cielesności. Przyczyną tego stanu, jak dowodzi badaczka, nie było wcale ówczesne pojmowanie moralności, lecz świadome działanie męskich wydawców, którzy pomijali tematy tabu, uchodzące za wykraczające poza obowiązujący system norm społecznych. Marginalizowali również te problemy, które sami uważali za mało znaczące[3]. Taki los spotkał edycje listów Dorothei Schlegel, Caroline Schlegel-Schelling czy Rahel Levin Varnhagen. O wiarygodności zapisu codzienności możemy mówić w przypadku tych listów, które zaczęły się ukazywać dopiero od lat 80. (są to np. listy Sophie Mereau Brentano czy Therese Forster-Huber)[4].

Pytając o codzienność i jej estetykę w listach pisarek niemieckich przełomu XVIII i XIX wieku, jak Katharina von Hammerstein nazywa sposób ukazywania spraw dnia powszedniego[5], pisemnego rejestrowania życia i opisywania siebie samej, a zatem, zgodnie z postulatem romantyków, łączenia życia i pisania w jedno[6], trzeba zwrócić uwagę na fakt, że autorzy listów poruszają się na dwóch płaszczyznach: autentycznej, tworząc dokument, oraz literackiej, a zatem fikcyjnej. W kobiecych listach przełomu XVIII i XIX wieku, zwanego przez niektórych badaczy (Gerhard Schulz, Gert Ueding,

---

[2] Por. E. Walter: *„Schrieb oft, von Mägde Arbeit müde". Lebenszusammenhänge von Schriftstellerinnen im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1984, s. 7–8.

[3] Por. ibidem, s. 14–15. O cenzurze listów Rahel Levin Varnhagen por. B. Hahn: *„Antworten Sie mir!" Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel*, Basel/Frankfurt am Main 1990, s. 38–39.

[4] Na uwagę zasługują przede wszystkim edycje listów T. Forster-Huber przygotowane przez Magdalene Heuser, ale także publikacje Carole Hilmes, Barbary Leuschner, Barbary Becker-Cantarino. Por. obszerną bibliografię B. Becker-Cantarino: *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche — Werke — Wirkung*, München 2000, s. 86–89. Nową edycję listów S. Mereau-Brentano przygotowała Anja Dechant. Por. *„Harmonie stiftet unsere Liebe, Phantasie erhob sie zur Begeisterung und Vernunft heiligte sie mit dem Siegel der Wahrheit". Der Briefwechsel zwischen Sophie Mereau und Johann Heinrich Kipp*, red. A. Dechant, Frankfurt am Main/Berlin/Bern 1996.

[5] K. von Hammerstein używa pojęcia *realitätsbezogene Ästhetik*. Por. K. von Hammerstein: *„Ein Gemisch aus Wahn und Wirklichkeit". Sophie Mereaus verborgene Poetologie und politische Ästhetik des postmodernen Marxismus*, in: „Colloqiua Germanica", 2 (2002), s. 100.

[6] Por. C. Bürger: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990.

Lothar Pikulik) epoką klasyczno-romantyczną[7], w której to dokonać się miała postulowana przez Friedricha Schlegla synteza obu epok, płaszczyzny te najczęściej współistnieją, przenikając się i uzupełniając; dominacja sfery imaginacji, „estetycznej subiektywności", którą Karl Heinz Bohrer zdefiniował jako „konstytuowanie się podmiotu w akcie imaginacji przy jednoczesnym zapominaniu o jego autobiograficzno-historycznych uwarunkowaniach"[8], ustępuje na rzecz zapisu codzienności. Z tego powodu nie dla wszystkich krytyków i badaczy ówczesne piszące kobiety zasługują na miano pisarek; w wielu opracowaniach, tak sprzed stu lat, jak i współczesnych, uchodzą jedynie za kobiety epoki, czasem, i z racji przynależności do swoich czasów, zyskują przydomek romantycznych[9]. Łączenie listu z codziennością, ze stawianą mu przez przedstawiciela oświecenia, Christiana Fürchtegotta Gellerta, funkcją „naśladowania swobodnej rozmowy"[10] czy z propagowaną przez niemieckiego romantyka F. Schlegla „nieskończoną prozaicznością, prawie pospolitością"[11] sprawia, że do dziś dla wielu badaczy jest on głównie formą zapisu rzeczywistości czy, według Waltera Benjamina, „nitką wspomnień, kulturowym reprezentantem jednostki"[12]. Dla piszących w epoce klasyczno-romantycznej kobiet list stał się jednak pierwszym gatunkiem literackiej działalności, uprawianym powszechnie w kręgach mieszczańskich i arystokratycznych, pozwalającym na stawianie pierwszych kroków w dziedzinie literatury i tym samym na wtargnięcie do sfery życia publicznego. Znana krytyczka feministyczna, Silvia Bovenschen, uważa wprawdzie, że sukces listu kobiecego uznać można za połowiczny, że jego rozwój przyśpieszył proces „dialektyki wykluczenia", czyli oddalenia się kobiet od prawdziwej literatury[13], ale mimo to można traktować ten gatunek — taką tezę

---

[7] O narzuconej przez Fritza Stricha cezurze między klasyką a romantyzmem i jej kwestionowaniu przez badaczy niemieckiego romantyzmu por. R. Dampc-Jarosz: *Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasyczno-romantycznej*, Wrocław 2010, s. 13.

[8] K.H. Bohrer: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München/Wien 1987, s. 265. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

[9] Por. R. Dampc-Jarosz, op. cit., s. 13–14.

[10] C.F. Gellert: *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, w: A. Ebrecht, R. Nörtemann, H. Schwarz (red.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, Stuttgart 1990, s. 61.

[11] F. Schlegel: *Zur Poesie. Anno 1803. I*, w: A. Ebrecht, R. Nörtemann, H. Schwarz (red.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, Stuttgart 1990, s. 180.

[12] Por. interpretację słów W. Benjamina u B. Breysach: *„Die Persönlichkeit ist uns nur geliehen". Zu Briefwechsel Rahel Levin Varnhagens*, Würzburg 1989, s. 19–20.

[13] Por. S. Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main 1979, s. 209–210.

reprezentuję — za istotny dla rozwoju kobiecego pisarstwa, zwłaszcza na gruncie niemieckim.

Analiza licznych aspektów codzienności epistolograficznej, na którą składają się choćby relacje w rodzinie, małżeństwie, wspomniana już fizyczność kobiety, prowadzenie gospodarstwa, spędzanie czasu wolnego, podróże, przyjaźnie, kontakty towarzyskie, zakupy, sprawy polityki, omawianie lektur, krytyczne podejście do własnego pisarstwa, kontemplacja przyrody, opis przedmiotów, pomieszczeń lub poszukiwanie tożsamości czy szczęśliwej miłości, wymaga wielu kompleksowych studiów. Przedmiotem eksploracji niniejszego artykułu stać się mogą jedynie te formy życia codziennego wybranych pisarek epoki klasyczno-romantycznej, które zachęciły ich autorki do opuszczenia płaszczyzny autobiograficzno-historycznej i podążenia za siłami imaginacji. Można je z powodzeniem prześledzić w listach Caroline Schlegel-Schelling (1763–1809), Dorothei Schlegel (1764–1839) i Sophie Mereau-Brentano (1770–1806), rówieśniczek związanych z romantyzmem jenajskim i reprezentujących klasę mieszczańską. Ojciec C. Schlegel-Schelling był profesorem Goergiany, uniwersytetu Georga-Augusta w Getyndze[14]; D. Schlegel wywodziła się ze znanego berlińskiego rodu Mendelssohnów i była córką oświeceniowego filozofa Mosesa, a później żoną teoretyka wczesnego romantyzmu niemieckiego — F. Schlegla[15]. Ojciec S. Mereau-Brentano sprawował funkcję urzędnika finansowego w turyńskim Altenburgu, aktywnie działając na rzecz życia kulturalnego w miasteczku[16]. Caroline nie opublikowała żadnego utworu literackiego, Dorothea — jedną powieść, ponadto była autorką licznych tłumaczeń z języka francuskiego. Jedynie S. Mereau-Brantano uchodziła za pierwszą profesjonalną pisarkę przełomu wieków XVIII i XIX. Jej spuścizna obejmuje kilkadziesiąt utworów prozatorskich, wierszy, a także redagowane przez nią czasopismo[17].

Powracając do pytania o sposoby estetycznego ujmowania codzienności, przenikania się płaszczyzn, narracyjnego oglądu świata, można wskazać na trzy charakterystyczne komponenty epistolografii kobiecej epoki klasyczno-romantycznej: teatralność, obrazowość i romantyczną uniwersalność poetycką.

---

[14] O rozwoju C. Schlegel-Schelling por. E. Kleßmann: *Universitätsmamsellen. Fünf aufgeklärte Frauen zwischen Rokoko, Revolution und Romantik*, Frankfurt am Main 2008, s. 70–86.

[15] Na temat D. Schlegel por. R. Dampc-Jarosz, op. cit., s. 111–121.

[16] Na temat S. Mereau-Brentano por. ibidem, s. 121–129.

[17] O działalności literackiej S. Mereau-Brentano por. G. Schwarz: *Literarisches Leben und Sozialstrukturen um 1800. Zur Situation von Schriftstellerinnen am Beispiel von Sophie Mereau*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern 1991, s. 110–151.

1. Z perspektywy widza. Teatralne ujmowanie codzienności

Teatralność rozumiem za Eriką Fischer-Lichte, ale także zgodnie z postulatami romantyzmu niemieckiego, jako inscenizowanie rzeczywistości i demonstratywne przyjmowanie pozycji widza/obserwatora[18]. W przypadku trzech pisarek pojawia się ona wówczas, gdy mamy do czynienia z brakiem uczuć ze strony otoczenia, z osamotnieniem autorek, z rozłąką czy niemożnością zespolenia się z osobą bliską, najczęściej ukochanym. W takiej sytuacji znajduje się na przykład Caroline w dniu ślubu. Wychodząc za mąż za niekochanego mężczyznę — przyjaciela brata, lekarza Johanna Franza Böhmera, z którym osiądzie na kilka lat w górniczym Clausthal, w górach Harcu, czuje się w jakiś sposób uprzedmiotowiona, ograniczona w swojej wolności. Zmusza ją to do opuszczenia płaszczyzny realnej i zainscenizowania nowej. Uwieczniony przez nią w liście do przyjaciółek z 9 lipca 1784 roku ślub (co ciekawe jedna z nielicznych ceremonii zaślubin pozostawiona potomnym na kartach listów z tego okresu) stanowi szczegółowe zestawienie czynności, osób i wydarzeń, na które składają się: wspólne śniadanie z narzeczonym, błogosławieństwo brata, plecenie wianka z mirty, ubieranie sukni, poprowadzenie przez ojca na ceremonię, wyliczenie brakujących gości, a następnie podanie ich pełnej liczby (38), opis bilecików i drobnych prezentów od przyjaciół[19]. Czytelnik z trudem nadążyć może za zmieniającymi się obrazami, bo — jak zaznacza autorka — „historię jej odczuć trzeba jej darować”[20], zamiast tego decyduje się na pewien rodzaj gry. Grupuje obok siebie przeciwstawne uczucia — miłość, szczęście ustawia obok „najsłodszego smutku”[21] i potęguje je obrazem granicy, na której spotykają się ból i radość. Niepewność co do stanu emocjonalnego Caroline wzmaga się, gdy wprowadza ona do swego opisu dwie dusze, które zamieniają się miejscami jeszcze przed ceremonią zaślubin, a które symbolizować mogą istniejącą między nią a narzeczonym wewnętrzną więź, realną bądź pożądaną. Opis wieńczy obraz „pięknej panny młodej”[22], sugerujący osiągnięty

[18] Por. E. Fischer-Lichte: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012, s. 28. O teatralności niemieckiego romantyzmu por. L. Pikulik: *Erzähltes Welttheater. Die Welt als Schauspiel in der Romantik*, Paderborn 2010, s. 73–85.

[19] Por. *Caroline. Briefe aus der Frühromantik*, t. 1, red. E. Schmidt, Bern 1970, s. 93–94. W cytowanych fragmentach zachowano w języku polskim oryginalną składnię, interpunkcję i struktury gramatyczne, o ile nie utrudniało to zrozumienia tekstu.

[20] Ibidem, s. 91.

[21] Ibidem, s. 92.

[22] Ibidem, s. 93.

mimo wszystko stan szczęśliwości. Sformułowanie to okazuje się jednak kolejną grą. Narracja Caroline przyjmuje bowiem zaraz charakter inscenizacji teatralnej. Jako reżyserka ustawia, prowadzi aktorów, sama przyjmuje role — narzeczonej, siostry, córki, przyjaciółki, występuje w towarzystwie jako „madame" albo „pani Caroline", ukwieca scenę czy wprowadza iluminację świetlną. Caroline odgrywa szczęśliwą pannę młodą, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom rodziny, chce żyć chwilą i cieszyć się z tego, co ma, a tym samym odsunąć się od rzeczywistości albo nawet wmówić sobie pewne uczucia, np. miłości do narzeczonego. Prawdziwe emocje odsłania dopiero po opadnięciu kurtyny:

> teraz czułam po raz pierwszy, że jestem mężatką, że muszę pójść za mężem i zostawić wszystko. […] O moim szczęściu jeszcze milczę. Kto mógłby o tym mówić dopiero po sześciu tygodniach stanu małżeńskiego? A jednak wierzę, że ono będzie trwałe, ponieważ nie jest przesadzone. Böhmer będzie dobrym mężem, jak długo ja go będę kochać, ale moja czułość dla niego nie jest naznaczona płonącym uczuciem[23].

Caroline jednoznacznie mówi o braku miłości do męża, nie boi się do tego przyznać przed sobą i przyjaciółkami, udostępniając własne uczucia innym, czyniąc je obiektem teatralnego oglądu. Ceremonia zaślubin jawi się zatem jednoznacznie jako inscenizacja skrywanych uczuć, poszukiwania w sferze imaginacji ucieczki od rzeczywistości. Podobnych przykładów iluzyjnego ujęcia rzeczywistości znajdziemy w listach pisarek epoki klasyczno-romantycznej bardzo wiele, najczęściej pojawiają się one w momencie rozstania z ukochanym. Wyobrażanie sobie obecności kochanka, łączenie się z nim w myślach, odbywa się często z wykorzystaniem przedmiotów, elementów wystroju wnętrz czy przyrody. Łączy się to ściśle z drugim z wymienionych komponentów epistolografii kobiecej — obrazowością.

2. Wyrazić więcej, czyli obrazowość korespondencji

W epistolografii kobiecej odnajdziemy przedmioty, zjawiska życia codziennego, które nie służą jedynie odzwierciedleniu codzienności, lecz wykorzystane zostały w celu pobudzenia siły wyobraźni odbiorcy, uwypuklenia potrzeb i myśli piszącego podmiotu. Należy jednak podkreślić, iż dobra materialne wymieniane są w listach kobiecych przełomu XVIII i XIX wieku stosunkowo rzadko, brak w nich adnotacji o ich nabywaniu, gromadzeniu

[23] Ibidem, s. 96.

czy przechowywaniu. W nielicznych z nich, np. u D. Schlegel, znajdziemy zapiski o sprzętach gospodarstwa domowego, zniszczonych filiżankach, prezentach gwiazdkowych lub ręcznie robionych pamiątkach[24]. S. Mereau-Brentano wyraża kilka razy swoją słabość do kapeluszy, o zakup których prosi Clemensa Brentano podczas jego licznych wyjazdów[25]. Przedmioty wskazują w wielu miejscach na zajmowaną pozycję życiową i związane z nią przeżycia. Na pozór sceny te zakorzenione są w codzienności, dokładna lektura wskazuje natomiast, że są one jedynie zasłoną dla stanów wewnętrznych. Obrazuje to np. fragment listu Dorothei do Friedricha z 18 listopada 1815 roku:

> Rano [piję — R.D.-J.] tylko pół filiżanki kawy, wieczorem znowu pół, po południu wcale (natomiast przy deserze piję małą lampkę wina muszkatołowego), zamiast wieczornej herbaty piję jedną porcję rankiem, z dużą ilością bitej śmietany i rogalikiem. O 10 wieczorem podawana jest kolacja, w której nie uczestniczę za często, tylko nieraz, co najwyżej biorę kawałek potrawki albo drobiu, idę do mojego pokoju, gdzie zjadam jeszcze jabłko na Twoją pamiątkę, a gdy mi jest gorąco, piję szklankę wody z cukrem. […] W moim pokoju jest dywan, piękne, wygodne biurko i wspaniały okrągły fotel z oparciem z czerwonego marokinu; kilka dobrych stołów, duża komoda, otomana, taka jak nasza była, okiennice i tak u mnie jak i u służącej w pokoju jest zawsze przyjemnie równo nagrzane[26].

W przypadku Dorothei, skromnej córki Mosesa Mendelssohna, precyzyjny opis pomieszczenia wraz z przedmiotami może zadziwiać. Biorąc pod uwagę wiek narratorki (miała wówczas niewiele ponad 50 lat), to opływanie w luksusie, rozkoszowanie się otoczeniem, stabilnością, wyrażoną choćby za pomocą ciepła w pokoju, służyć może nobilitacji autorki. Należy również podkreślić, że Dorothea znajduje się w tym opisie w centrum uwagi, a uwypukleniu uległy przyjemności i rytuały dnia codziennego. Wymienienie otaczających ją przedmiotów służy podkreśleniu jej zamożności i szczęśliwości. Obserwując na podstawie listów rozwój ich autorki, należy podkreślić, że dotychczas koncentrowała się na innych, ona sama wraz z jej codziennym światem pozostawała poza kręgiem narracji. Z wiekiem nabiera jednak pewności siebie, skupiając się na swoich potrzebach. Przestrzeń działania staje się wyrazem pozyskanej, a następnie świadomie wyrażonej tożsamości.

---

[24] Por. R. Dampc-Jarosz, op. cit., s. 140–164.

[25] Por. ibidem, s. 369.

[26] *Briefe an und von Friedrich und Dorothea Schlegel*, w: E. Behler et al. (red.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. 29, Paderborn/München/Wien 1958, s. 105.

Z obrazowością mamy również do czynienia, gdy w listach dochodzą do głosu sprawy trudne, tematy-tabu, wychodzące poza obowiązujący kanon zachowań, jak np. brzemienność czy zły stan zdrowia. Przemilczenie ciąży lub zdawkowe jej wymienienie charakteryzuje listy wielu pisarek (D. Schlegel, S. Mereau-Brentano), ale były i takie, jak Caroline von Humboldt, Lotte Schiller, Johanna Schopenhauer, które chętnie opisywały stan brzemienny. Rzadko jednak relacjonowały przebieg samego porodu i samopoczucie po szczęśliwych narodzinach dziecka. Caroline należy do tych nielicznych, które w sposób obrazowy uwieczniły swój pierwszy poród na kartach listu, czyniąc to w sposób następujący:

> …i tak nadszedł wreszcie dzień, który uczynił mnie samą w tysiącu długotrwałych bólów i strachu matką. W ostatnich chwilach przed tym wzmogłam moje wysiłki do granic, bo się bałam, że dziecko będzie nieżywe — to wyobrażenie, połączone z widokiem ostatniego, załamanego promienia słońca, który padł na stojące naprzeciwko łóżko, tak jakby chciał je poświęcić przed zalaniem się łzami […]. Potem nastąpiło krótkie upojenie się radością, które ogarnęło cały dom — mój mąż, całkiem nieprzytomny, że udało się uratować życie jego żony i dziecka[27].

Stan po porodzie wyrażony został natomiast za pomocą metafory kwiatu inspektowego („Mistbeetpflanze”[28]), który symbolizuje stan kobiety oddzielonej od świata niczym rośliny cieplarniane ograniczone szklanymi ścianami. Poród, a następnie długi i trudny połóg pozbawiają tym samym kobietę kontaktu z życiem zewnętrznym i czynią ją ubezwłasnowolnioną.

3. Na skrzydłach romantycznej poezji uniwersalnej

Trzeci z wybranych komponentów korespondencji kobiecej to jej uniwersalna romantyczna poetyckość. Pod tym pojęciem kryje się nawiązywanie przez pisarki epoki klasyczno-romantycznej do Schleglowskiego postulatu „progresywnej poezji uniwersalnej”, stanowiącej syntezę sztuk, w połączeniu z życiem, opierającej się na zasadzie romantycznej ironii i dialogiczności. Syntezę sztuk odnajdziemy w licznych listach Caroline, Sophie i Dorothei. U ostatniej z nich pełną opisów korespondencję, zwłaszcza tę z podróży, wypełniają doznania, wizualne, akustyczne i smakowe. Opisy żyją kolorami, odsłaniają jakby namalowane przez autorkę kwiaty z jenajskiej łąki,

---

[27] *Caroline…*, s. 116.
[28] Ibidem, s. 114.

a poprzez wprowadzenie w tym samym liście szemrzących rzeczek, rozchodzących się wszędzie wiosennych zapachów, pozwalają uaktywnić zmysł słuchu i węchu:

> Zielone jak atłas dywany rozpościerają się na łagodnych górach, utkane fiołkami, pierwiosnkami i prymulkami i nasiąknięte tysiącem pięknie pachnących ziół; wszystkie drzewa w najpełniejszej glorii kwiecia; bez i konwalie poukładane jakby stosami; rodzaj łąki, której jeszcze do tej pory nie znałam, której kwiaty pachną jak pomarańcze, rosną wszędzie na wszystkich łąkach i górach. Żywo szemrząca rzeka jasna jak lustro; ciepłe od rana aż po następny ranek; powietrze, które układa się miękko, letnio i swobodnie wokół człowieka i spoczywa na górach niczym koc[29].

Opisy Dorothei cechuje nie tylko mimetyzm, ale także kreatywny akt twórczy. Narratorka jawi się jako uważna obserwatorka otoczenia, która z lekkością wyszukuje analogie pomiędzy postrzeganym obiektem a jej własnymi spostrzeżeniami, doświadczeniami czy przemyśleniami, sprawiając, że granica między podmiotem a oglądanym przedmiotem przestaje być dostrzegalna. Kierunek refleksji w opisach Dorothei prowadzi od obiektu ku postrzegającej instancji, co ilustruje powyższy cytat, lub też odwrotnie — podmiot sam aranżuje otoczenie, często ożywiając przyrodę i nadając jej immanentną dynamikę działania. Takie umiejętności Dorothei pokazuje jej krótka relacja z podróży po przełęczy Simplon, gdy wraz z innymi turystami naraża się na niebezpieczeństwo za cenę dotarcia do wymarzonej Italii:

> Jeden dreszcz za drugim przeszył mi skórę, to nie było nic innego, niż jakbym widziała i była we wnętrzu ziemi i jakbym widziała jej urządzenia i jej podziemne działanie. [Podczas tych chwil — R.D.-J.] nie mogłam długo zobaczyć, czy [gdzieś tam — R.D.-J.] znajduje się niosące pociechę błękitne niebo, które dostrzegłam [w końcu podnosząc się — R.D.-J.] jakby z grobu wysoko, wysoko nade mną[30].

Podmiot cechuje w tym fragmencie siła twórcza, to on nazywa i kreuje tajemniczy świat, ale otaczająca człowieka przyroda zdaje się, jakby nieświadomie, współuczestniczyć w owym akcie. Zespolenie obu perspektyw poznania, zewnętrznej i wewnętrznej, nadaje przedstawianej sytuacji charakter szczególny: przekazywany obraz potęguje odczucia i wzmaga wyobraźnię czytelnika.

---

[29] *Dorothea von Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel im Auftrage der Familie Veit*, t. 1, red. J.M. Raich, Mainz 1881, s. 36.
[30] *Briefe…*, s. 460.

Korespondencję kobiet epoki klasyczno-romantycznej cechuje jeszcze inny z komponentów ówczesnej poetyki — dialogiczność, czyli włączanie się w dyskusje, stosowanie obowiązującego kodu przy jednoczesnej próbie indywidualistycznych rozwiązań. Tym razem za najlepszy przykład posłużyć może spuścizna epistolograficzna S. Mereau-Brentano, której korespondencja podporządkowana jest wyrażeniu jedynego interesującego ją tematu — miłości. W jej listach do przyjaciela Johanna Heinricha Kippa i kolejnego ukochanego, drugiego męża — C. Brentano, powtarzają się metafory, które uznać można za indywidualną próbę oddania istoty miłości. Są to np. serce, niebo, życie, skrzydła, światło i modlitwa czy wiatr[31], które wyrażają przeświadczenie pisarki o wolności, nieskrępowaniu i wyjątkowości tego uczucia. Z drugiej strony miłość jawi się jako antonim cierpienia, zniewolenia i podporządkowania, co odpowiada jej własnym przeżyciom, zwłaszcza w pierwszym związku małżeńskim[32]. Należy zauważyć, że sposób pisania o miłości zmienia się u Sophie pod wpływem C. Brentano. Korespondencja, a następnie małżeństwo z młodym, debiutującym wówczas pisarzem romantyzmu niemieckiego, sprawia, że przyjmuje ona jego środki wyrazu i włącza je do własnego dyskursu miłosnego. Miłość skrywa się tu zatem za formą gry, wzajemnego przydzielania ról i ich przyjmowania: wyobrażony przez nią Clemens występuje jako swój sobowtór, Bóg, człowiek z maską czy Don Kichot; ona zakochuje się w listonoszu czy wciela w pielgrzyma. Stosując konwencję gry pisarka nawiązuje do romantycznej poetyki, jej eksperymentowanie z różnymi gatunkami, wprowadzanie fragmentów wierszy, piosenek[33], oddawanie się chaosowi narracji, zatracanie kontroli nad tekstem[34], a także nieustanne obcowanie z antagonistycznymi uczuciami (miłość i nienawiść, uwielbienie i pogarda) oraz sposób ich przezwyciężania odzwierciedlają Schleglowską teorię uniwersalnej poezji romantycznej z nawiązką.

4. Podsumowanie

Podejmując próbę analizy listów pisarek niemieckich epoki klasyczno-romantycznej, zwłaszcza ich sposobów zapisu życia codziennego, można stwierdzić, że otaczająca rzeczywistość była dla nich punktem wyjścia do dalszego

---

[31] Por. D. von Gersdorff (red.): *Lebe der Liebe und liebe das Leben. Der Briefwechsel von Clemens Brentano und Sophie Mereau*, Frankfurt am Main 1981, s. 77, 79, 182.
[32] Por. ibidem, s. 203.
[33] Por. ibidem, s. 121, 155.
[34] Por. ibidem, s. 84.

pogłębionego oglądu świata, do poszukiwania własnej perspektywy, która, jak sądził C. Brentano, stanowiła wyznacznik romantyczności w ogóle[35]. Mimo mnogości zastosowanych przez pisarki form i środków wyrazu wydaje się zasadne promowanie tezy o stworzeniu estetyki listu kobiecego, która wspólna była twórczości epistolograficznej wielu ówczesnych kobiet. Wszystkie trzy pisarki łączy potrzeba ukazywania spraw życia codziennego za zasłoną różnorodnych metod, skłanianie się ku iluzyjności, teatralności i metaforyce przedstawiania własnych przeżyć. Z jednej strony można mówić o wspólnej estetyce, z drugiej o wielu estetykach, cechujących każdą z omawianych pisarek, jak i inne autorki z epoki klasyczno-romantycznej. O odmienności ich sposobów pisania, w kontekście choćby spraw codziennych, świadczy m.in. fakt, że nie przyświeca im ta sama intencja: służą one bowiem albo ukrywaniu autentycznych przeżyć wewnętrznych, albo też ich eksponowaniu, zwróceniu uwagi na siebie samą i własne potrzeby. Zróżnicowany okazuje się także cel korespondencji, a mianowicie jej monologiczność bądź dialogiczność, a zatem jedynie potrzeba wyrażenia siebie lub nawiązania dialogu z partnerem. Odmienne cechy podkreślają jednakże oryginalność podążania ówczesnych piszących kobiet za postulatem syntezy życia i sztuki oraz umiejętność synkretycznego ukazania rzeczywistości.

Bibliografia

- Becker-Cantarino, Barbara: *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche — Werke — Wirkung*, München 2000.
- Bohrer, Karl Heinz: *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität,* München/Wien 1987.
- Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt am Main 1979.
- Brentano, Clemens: *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter,* w: H.-J. Schmitt (red.): *Romantik*, t. 2, Stuttgart 1990, s. 161–170.
- Breysach, Barbara: *„Die Persönlichkeit ist uns nur geliehen". Zu Briefwechsel Rahel Levin Varnhagens*, Würzburg 1989.
- *Briefe an und von Friedrich und Dorothea Schlegel*, w: E. Behler et al. (red.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, t. 29, Paderborn/München/Wien 1958.
- Bürger, Christa: *Leben Schreiben. Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart 1990.
- *Caroline. Briefe aus der Frühromantik*, t. 1–2, red. E. Schmidt, Bern 1970.

[35] Por. C. Brentano: *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter*, w: H.-J. Schmitt (red.): *Romantik*, t. 2, Stuttgart 1990, s. 59.

– Dampc-Jarosz, Renata: *Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasyczno-romantycznej*, Wrocław 2010.
– *Dorothea von Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel im Auftrage der Familie Veit*, t. 1–2, red. J.M. Raich, Mainz 1881.
– Ebrecht, Angelika; Nörtemann, Regina; Schwarz, Herta (red.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, Stuttgart 1990.
– Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012.
– Frederiksen, Elke: *Die Frau als Autorin zur Zeit der Romantik: Anfänge einer weiblichen literarischen Tradition*, w: M. Burkhard (red.): *Gestaltet und gestaltend. Frauen in der deutschen Literatur*, Amsterdam 1980, s. 83–108.
– Gellert, Christian Fürchtegott: *Briefe, nebst einer Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen*, w: A. Ebrecht, R. Nörtemann, H. Schwarz (red.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, Stuttgart 1990, s. 56–98.
– Gersdorff von, Dagmar (red.): *Lebe der Liebe und liebe das Leben. Der Briefwechsel von Clemens Brentano und Sophie Mereau*, Frankfurt am Main 1981.
– Hahn, Barbara: *„Antworten Sie mir!" Rahel Levin Varnhagens Briefwechsel*, Basel/Frankfurt am Main 1990.
– Hammerstein, Katharina von: *„Ein Gemisch aus Wahn und Wirklichkeit". Sophie Mereaus verborgene Poetologie und politische Ästhetik des postmodernen Marxismus*, w: „Colloquia Germanica", 2 (2002), s. 97–123.
– Hammerstein, Katharina von: *Sophie Mereau-Brentano: Liebe — Freiheit — Weiblichkeit. Trikolore sozialer und individueller Selbstbestimmung um 1800*, Heidelberg 1994.
– *„Harmonie stiftet unsere Liebe, Phantasie erhob sie zur Begeisterung und Vernunft heiligte sie mit dem Siegel der Wahrheit". Der Briefwechsel zwischen Sophie Mereau und Johann Heinrich Kipp*, red. A. Dechant, Frankfurt am Main/Berlin/Bern 1996.
– Kleßmann, Eckhart: *Universitätsmamsellen. Fünf aufgeklärte Frauen zwischen Rokoko, Revolution und Romantik*, Frankfurt am Main 2008.
– Pikulik, Lothar: *Erzähltes Welttheater. Die Welt als Schauspiel in der Romantik*, Paderborn 2010.
– Schlegel, Friedrich: *Zur Poesie. Anno 1803. I*, w: A. Ebrecht, R. Nörtemann, H. Schwarz (red.): *Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays*, Stuttgart 1990, s. 180.
– Schwarz, Gisela: *Literarisches Leben und Sozialstrukturen um 1800. Zur Situation von Schriftstellerinnen am Beispiel von Sophie Mereau*, Frankfurt am Main/Berlin/Bern 1991.
– Walter, Eva: *„Schrieb oft, von Mägde Arbeit müde". Lebenszusammenhänge von Schriftstellerinnen im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1984.

Magdalena Popławska
Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Filologii Germańskiej

Problemy kobiet w pierwszej połowie XIX wieku w utworach Luise Mühlbach

Problems of Women during the First Part of the 19th Century in the Works of Luise Mühlbach

The aim of this article is to present the character of women during the first half of the 19th century in the works of the forgotten German female writer Luise Mühlbach, who accentuates the unjust status of woman in the society. Her protagonists accept the patriarchal model in a society subjected to man, accepting their diminished social status. The writer shows in her works the women searching for their own identity being often doomed to social isolation and ostracism. The writer's occupation, aiming at her artistic self-fulfilment in life, seems to infringe obligatory social standards. It needs to be highlighted that the heroines do not always reach their goals, they often remain solitary or commit suicide.

Keywords: emancipation, marriage of convenience, Vormärz, German female writers, picture of a woman

Słowa kluczowe: emancypacja, małżeństwo z rozsądku, Vormärz, niemieckie pisarki, obraz kobiety

Luise Mühlbach[1] należy do dawno zapomnianych niemieckich autorek i znana jest tylko wąskiej grupie odbiorców, choć na przestrzeni 35 lat stworzyła prawie 290 utworów. Spod pióra pisarki wyszły nie tylko powieści społeczno-krytyczne, ale także historyczne, nowele czy dzienniki podróży[2]. Szczególnie w latach 50. XIX wieku cieszyły się one popularnością i doczekały

[1] Luise Mühlbach, właściwie Clara Mundt (z domu Müller), urodziła się 2 stycznia 1814 r. Swoje pierwsze utwory oddawała do recenzji przyszłemu mężowi — Theodorowi Mundtowi, który, przekonany o jej talencie, zachęcał ją do ich publikacji. Mühlbach tworzyła z Mundtem szczęśliwe małżeństwo, o czym świadczy korespondencja zachowana w Bibliotece Jagiellońskiej. Por. C. Tönnesen: *Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach. Vom sozialkritischen Frühwerk zum historischen Roman*, Düsseldorf 1995.

[2] Por. ibidem, s. 15.

licznych przekładów oraz wznowień nakładu. Mühlbach dała się także poznać jako korespondentka, relacjonując w 1848 roku liczne wydarzenia rewolucyjne z Berlina na łamach gazety „Europa”[3].

Chociaż pierwsze utwory autorki cieszyły się uznaniem także ówczesnych krytyków, jej powieściom historycznym zarzucano zamierzone kierowanie się gustem czytelników, co było równoznaczne z utratą własnej tożsamości. W twórczości Mühlbach dopatrywano się ingerencji jej męża — Theodora Mundta; jej powieści miały się bowiem odznaczać męskim stylem pisania[4].

Jako jedna z pierwszych profesjonalnie piszących autorek[5] Mühlbach ukazywała w swoich utworach problemy społeczne. Powieści zwłaszcza z lat 40. XIX wieku mają mocno emancypacyjny charakter. Jej twórczość z okresu rewolucji marcowej cechują ponadto polityczne tendencje. Polityczno-społeczne odniesienia znajdują się także w jej powieściach historycznych, których celem była ucieczka od rzeczywistości i krzewienie pamięci o wartościach narodu[6].

Mühlbach nie stroniła w swoich utworach od krytycznych uwag dotyczących społecznych niesprawiedliwości. Jej tetralogię *Frauenschicksal* [*Los kobiecy*] z 1839 roku należy uznać za wykładnię programową autorki. Na kartach tego utworu ukazuje ona bowiem problemy ówczesnych kobiet: niesprawiedliwy status w społeczeństwie, podległość mężczyźnie, brak możliwości rozwoju zawodowego czy wyzysk, zwłaszcza wśród przedstawicielek niższych klas społecznych. Autorka piętnuje małżeństwo z rozsądku oraz domaga się poprawy sytuacji kobiet, zwracając uwagę na ich pozycję w społeczeństwie wynikającą z rzekomych predyspozycji biologicznych czy wzorców zachowań. Na tle tego ujęcia dostrzec można superioryzację mężczyzny[7], która determinuje dychotomię płci. Należy podkreślić, że prezentację światów wyobrażonych cechuje ogólnie przyjęta męska perspektywa[8],

---

[3] Po przedwczesnej śmierci męża Mühlbach zmuszona była utrzymać siebie oraz dwie córki. Nie zrezygnowała również z prowadzenia salonu literackiego, w którego spotkaniach uczestniczyli między innymi Fanny Lewald, Gustav Kühne, Heinrich Laube, Rudolf Gottschall czy Karl Gutzkow. Por. ibidem, s. 15.

[4] Por. *Hofgeschichten. Von L. Mühlbach*, w: „Blätter für die literarische Unterhaltung”, 2 (1847), 281, s. 1123.

[5] Por. M. Czarnecka: *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004, s. 56–58.

[6] Por. F. Winterscheidt: *Deutsche Unterhaltungsliteratur der Jahre 1850–1860. Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der unterhaltenden Literatur an der Schwelle des Industriezeitalters*, Bonn 1970, s. 159.

[7] Por. M. Czarnecka, op.cit., s. 28.

[8] Por. R. Möhrmann: *Frauenemanzipation im deutschen Vormärz. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1978, s. 7–13.

w której dominują modele wyznaczające społeczno-biologiczne role płci, co implikowało i implikuje niższą rangę społeczną kobiety. Stereotypowe wymagania społeczne mają nieodzowny wpływ na kształtowanie tożsamości postaci kobiecych. Pozycja oraz funkcje jednostki są u autorki przede wszystkim rezultatem oczekiwań i wyobrażeń społecznych[9]. Role społeczne odzwierciedlają roszczenia społeczeństwa wobec indywiduum; tym samym dyskurs społeczny wywiera piętno na sposobie kreacji bohaterek, które nieustannie konfrontowane są z oczekiwaniami danej grupy[10].

Utworem *Frauenschicksal* autorka wpisuje się w rekonstrukcję obrazu ówczesnej kobiety w Europie. Tetralogia prezentuje typologię kobiet, wyróżniając mężatki, kobiety samotne czy wdowy. Bohaterkami utworów są przedstawicielki bogatego mieszczaństwa, jak Anna i Luise (*Die Gattin — Małżonka*), arystokracji jak Eleonore (*Die Fürstin — Księżna*), oraz klas niższych jak Christine (*Das Mädchen — Dziewczę*). Mühlbach, szkicując portret Emilie Minden *(Die Künstlerin — Artystka*), koncentruje się również na przedstawieniu postaci artystki, która w XIX wieku wzbudzała liczne kontrowersje[11].

Wykreowane na kartach powieści protagonistki to w większości kobiety nieletnie, które wywodzą się z niepełnych rodzin. Ich społeczne pochodzenie determinuje styl życia i nierzadko staje się powodem drwin i dyskryminacji. Na szczególną uwagę zasługują również relacje rodzinne, które podlegają ściśle określonym zasadom i wyraźnie eksponują dystans między bohaterkami a rodzicami: „Zwyczaj — powtórzyła Eleonore, i niechętnie tupnęła nogą, o wiecznie słyszę znienawidzone słowo! Jakie prawo może zakazać dziecku zbliżać się do jego ojca?”[12] Ograniczone konwencjami protagonistki sprawiają wrażenie nieprzygotowanych do życia, „nie doświadczyły [one bowiem — M.P.] nic […] z cierpień świata, nic ze złudzeń i udręk”[13]. W ich postępowaniu widoczny jest brak zdolności obiektywnej oceny otaczającego je świata[14], ulegają one złudzeniom, a naiwność, niewinność czy łagodność

---

[9] Por. M. Markowski, A. Burzyńska: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 443–444.

[10] Por. R. Dahrendorf: *Homo sociologicus*, Wiesbaden 2010, s. 33–37.

[11] Istotne jest ukazanie przez autorkę nie tylko postaci pierwszo-, lecz także drugoplanowych.

[12] L. Mühlbach: *Die Fürstin*, Altona 1839, s. 204. O ile nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki artykułu.

[13] L. Mühlbach: *Die Gattin*, Altona 1839, s. 71.

[14] Potrzeba izolacji bohaterek jest związana z naturą. Zamknięty ogród pełni rolę schronienia, pomaga odzyskać bohaterce wewnętrzny spokój i harmonię. Na motyw *hortus conclusus* wskazuje M. Wolting. Zob. M. Wolting: *Der Garten als Topos im Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruentner und Sarah Kirsch*, http://monikawolting.pl/wp-content/uploads/2012/04/Gartentopoi.pdf (dostęp: 10.12.2016).

jawią się jako integralne cechy ich osobowości. W tym miejscu należy podkreślić kontynuację tradycji wychowania zgodnego z modelem propagowanym przez Jean-Jacques'a Rousseau oraz Joachima Heinricha Campego, który nie tylko określił cechy kobiece, ale także wyznaczył zasady kształcenia kobiet oraz ich cele życiowe, podkreślając zwłaszcza związek z naturą[15]. Bohaterki Mühlbach ucieleśniają wszystkie przypisywane kobietom cnoty: są tkliwe, łatwowierne, skromne oraz zdolne do poświęceń[16], a jednocześnie postępują zgodnie z kulturowymi i społecznymi normami. Z analizy wynika ponadto, że bohaterki akceptują patriarchalny model społeczny oraz podporządkowują się mężczyznom, uznając swoją niższą rangę społeczną. Choć marzą o romantycznym ideale małżeństwa głoszonym przez Friedricha Schlegla i Friedricha Schleiermachera, który jest zwieńczeniem szczęśliwego związku kobiety i mężczyzny oraz opiera się na wzajemnym zrozumieniu i partnerstwie[17], zmuszone są do poślubienia niekochanego mężczyzny, a tym samym do rezygnacji z własnych przekonań, co potwierdzają losy postaci wykreowanej przez Mühlbach — Anny (*Die Gattin*). Bohaterka może wprawdzie wyrazić swoje zdanie o kandydacie wybranym przez ojca, jednak nie może mu się sprzeciwić i musi zaakceptować jego wybór. Wyższość mężczyzny i prawo do decydowania o kobiecie warunkują także życie Eleonore (*Die Fürstin*) zmuszonej do porzucenia ukochanego ze względu na kwestie polityczne oraz konieczność przestrzegania zasad etykiety: „Jestem poświęcona polityce, nie ceni się we mnie kobiety, tylko księżną. […] Nie była to już dla niej więź, która na zawsze łączy z małżonkiem, nie było to dla niej ślubowanie wierności i miłości, lecz konwencjonalna umowa"[18]. Małżeństwo z rozsądku uchodzi za powszechnie stosowaną praktykę w życiu arystokracji oraz traktowane jest jak instrument polityczny[19], który nie uwzględnia uczuć protagonistki. Uwikłana w polityczne zależności Eleonore zdaje sobie sprawę, że nie ma wpływu na swój los, dlatego aprobuje konieczność zmiany wyznania oraz godzi się z utratą własnej ojczyzny. Małżeństwo tych bohaterek jawi się jako metafora absolutystycznego panowania mężczyzny

---

[15] Por. J.J. Rousseau: *Emil oder Über die Erziehung*, Padeborn/München/Wien/Zürich 1985; J.H. Campe: *Väterlicher Rath für meine Tochter*, Braunschweig 1789, http://digital.slub-dresden.de/id320932990 (dostęp: 10.12.2016).

[16] Por. M. Stawiak-Ososińska: *Ponętna, uległa, akuratna. Ideał i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Kraków 2010, s. 109.

[17] Por. I. Gleiss: *Der romantische Liebesentwurf*, w: „Journal für Psychologie. Theorie. Forschung. Praxis", 15 (2007), s. 15–24, https://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/article/view/121/259 (dostęp: 10.12.2016).

[18] L. Mühlbach: *Die Fürstin*…, s. 233–234.

[19] Por. N. Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie,* Frankfurt am Main 1983.

oraz dowód patriarchalnej struktury społecznej, która czyni kobietę zależną i podporządkowuje jej rytm dnia zajęciom małżonka. Bohaterki przyjmują rolę posłusznej żony, która gotowa jest żyć zgodnie z obowiązującymi społecznymi normami, jednak pragnie akceptacji oraz szacunku ze strony męża:

> Jestem rzeczywiście twoją żoną. Jako taka winna Ci jestem posłuszeństwo i wierność, musisz mnie jednak traktować […] z szacunkiem, grzecznością i czułością, nie musisz uważać, że jestem twoją niewolnicą, która bezwarunkowo musi słuchać twoich rozkazów, lecz że małżonka także zasługuje na względy, że ma także swoje zdanie i trzeba o nie zapytać[20].

Protagonistki w swoich związkach borykają się z licznymi trudnościami: brak komunikacji między małżonkami oraz poczucia akceptacji i spełnienia prowadzą do ich przygnębienia i frustracji. Rzeczywistość zaprzecza ich wyobrażeniom o miłości i małżeństwie. Nie potrafią one wyrazić swoich potrzeb i w izolacji przeżywają wewnętrzne rozterki. Zarówno Anna, jak i Eleonore szukają bliskości w ramionach innego mężczyzny. Pragnienie miłości przyczynia się jednak do nieustannej zmiany nastrojów Eleonore, która, nie znajdując pocieszenia w związkach z nowymi kochankami, traktuje ich coraz bardziej przedmiotowo, staje się oziębła i nieszczęśliwa:

> Tak kochała przystojnego P. i porzuciła go, gdy miała go dość, i w ramionach innego szukała nowego pożądania i rozrywki, a kiedy świat nazwał ją lekkomyślną i żądną uciech, wówczas nie wiedziała, że niewierność jednego, jedynego, którego kochała, [...] tak ją zmieni […]. Bo Eleonore nie była szczęśliwa, były godziny, w których sobą gardziła[21].

Interesującym aspektem, który porusza pisarka, jest także zawód artystki, która, dążąc do rozwoju w życiu zawodowym, narusza obowiązujące normy społeczne. Dzięki stworzeniu tej postaci autorka podejmuje kwestię kobiecej aktywności zawodowej. Nieustanne pragnienie niezależności oraz próba konfrontacji z rzeczywistością prowadzą do przełamania narzuconych kobiecie barier i rezygnacji z biernej postawy życiowej. Choć kobieta jest rzekomo predestynowana do posłuszeństwa i nie może żyć bez pomocy mężczyzny, decyduje się opuścić prywatną sferę życia. Emilie i Ernestine wykraczają tym samym poza przyjęty model społeczny, łamiąc uznane normy. Ingerują one w przestrzeń zarezerwowaną dotychczas wyłącznie dla mężczyzn: podejmują pracę, która zapewnia im wprawdzie finansową niezależność oraz możliwości rozwoju, ale pozbawia spełnionej miłości w związku

[20] L. Mühlbach: *Die Gattin…*, s. 159.
[21] L. Mühlbach: *Die Fürstin…*, s. 270.

małżeńskim[22]. Bohaterki nie akceptują narzuconych im zasad społecznych. Należy ponadto podkreślić, że związek z artystką w pierwszej połowie XIX wieku oznaczał mezalians i uważany był za niezobowiązujący, gdyż mężczyźni artystki „kochają, tak długo jak im się podobają, i zostawiają, kiedy im się znudzą"[23]. Główna bohaterka utworu *Die Künstlerin* — Emilie Minden — zostaje przedstawiona przez Mühlbach jako utalentowana i ceniona artystka, która nie waha się głosić postępowych postulatów dobrowolnego wyboru partnera. Jako artystka oscyluje między dwoma światami, czego jest świadoma:

> nigdy nie będę szczęśliwa, jestem w rozterce z sobą samą, ciągła niezaspokojona tęsknota, cichy lament we mnie, za czymś, czego nie umiem nazwać. […] Nie jestem stworzona, by żyć jak uległa, kochająca kobieta w zaciszu domowym. Zeszłam z drogi, przekroczyłam cienką granicę, która została wyznaczona kobiecie[24].

Sztuka zapewnia jej wyjątkową pozycję w społeczeństwie oraz gwarantuje wolność osobistą. Należy jednak podkreślić, że pozbawia ją możliwości tworzenia szczęśliwego związku oraz założenia rodziny[25]. Głównym zajęciem kobiety w XIX wieku powinno być prowadzenie domu oraz wychowywanie dzieci. Choć bohaterka sprawia wrażenie pewnej siebie i przekonanej o własnej wartości kobiety, odczuwa także potrzebę bycia kochaną. Jej poglądy dotyczące wolnej miłości skutkują jednak wykluczeniem ze społeczeństwa oraz deprecjonują jej wartość, czyniąc z niej obiekt seksualny. Także Ernestine, jej przyjaciółka i zarazem artystka, zostaje wykorzystana przez ukochanego. Ze względu na utratę dobrego imienia oraz czci bohaterka postanawia popełnić samobójstwo.

Do roli obiektu seksualnego sprowadzona zostaje również biedna, żyjąca w zacofaniu chłopka Christine (*Das Mädchen*), którą ze względu na stosunek podległości wykorzystuje hrabia. Jej życie ulega negatywnej zmianie nie tylko z powodu utraty kochającej matki oraz trudnej sytuacji finansowej, która zmusza ją do podjęcia pracy pokojówki. Stale towarzyszące jej poczucie niższości wpływa na relacje z otoczeniem oraz uniemożliwia nawiązywanie nowych kontaktów. Będąca ucieleśnieniem niewinności Christine ulega

---

[22] Na postać artystki uwagę zwraca m.in. H. Scholz-Lübbering: *Sophie Tieck-Bernhardi. Julie Saint Albain*, Sulzbach (Taunus) 2011, s. 20–22.

[23] L. Mühlbach: *Die Künstlerin*, Altona 1839, s. 114.

[24] Ibidem, s. 14–15.

[25] Należy podkreślić, że Mühlbach dzięki wykreowaniu postaci artystki stara się udowodnić, że niezależna kobieta nie jest zepsuta moralnie i także chce być kochana, choć ze względu na wykonywany zawód często skazywana jest na samotność.

manipulacji hrabiego i zaślepiona miłością do niego podporządkowuje mu się całkowicie: „Zawsze […] wyróżniał Christinchen i zauważał [ją — M.P.], szeptał jej do ucha czułe słówka, które w jej sercu znowu drżały, i szybciej prowadziły krew przez jej żyły. To było takie piękne, młody hrabia tak inaczej mówił do niej niż wszyscy inni mężczyźni”[26]. Nieświadoma zagrożenia protagonistka zachodzi w niechcianą ciążę, co prowadzi do jej stygmatyzowania i odrzucenia przez społeczeństwo. Bohaterka zostaje pozbawiona godności i staje się ofiarą męskiego systemu, zarówno pod względem psychicznym, jak i fizycznym, jednak przekonana o ideale miłości wierzy w szczere uczucia hrabiego i nie dostrzega prawdziwych zamiarów jej ukochanego. W tym kontekście nie można przeoczyć pochodzenia protagonistki, które niejako przyzwala na jej dyskredytację w świecie arystokratów i dopuszcza podwójną moralność w przypadku mężczyzn:

> Wprawdzie, powiedział, […] zasługiwałaś na to [miłość — M.P.], bo byłaś młoda i piękna, a taka dziewczyna z pewnością zasługuje na bycie kochaną. […] Jesteś głupia ze swoimi dziecinnymi pytaniami. Wprawdzie jesteś jeszcze jaka byłaś, młoda i piękna, ale już mi się nie podobasz[27].

Społecznie zakazany romans prowadzi do destrukcyjnych zmian w życiu bohaterki: traci ona bowiem nie tylko ukochanego czy pracę, ale zostaje także odepchnięta przez rodzinę, która odmawia jej pomocy. Na szczególną uwagę zasługuje tutaj postawa społeczeństwa, które potępia wykorzystaną kobietę, usprawiedliwiając jednocześnie jej oprawcę, na którego korzyść przemawia status społeczny oraz obowiązujące zasady i konwencje, o czym świadczy komentarz narratora: „Nie wiedziałaś, że bogaci, wytworni panowie bezkarnie składają święte przysięgi biednym dziewczętom, a potem mogą je łamać, jeśli osiągną zaspokojenie […]”[28]. Społeczna niesprawiedliwość prowadzi do osamotnienia, które jest potęgowane doświadczanym przez bohaterkę poczuciem upokorzenia. Protagonistka nie odnajduje się w roli matki. Z powodu śmierci dziecka oraz pogłębiającego się uzależnienia od alkoholu załamuje się psychicznie i popada w obłęd, który dla niej staje się formą ucieczki od rzeczywistości. W szaleństwie bohaterka znajduje przestrzeń, która pozwala jej zapomnieć o otaczającym świecie i uprzedmiotowieniu, którego doświadcza również, umierając w szpitalu dla obłąkanych jako numer 30.

Mühlbach prezentuje w swoim utworze kobiety poszukujące własnej tożsamości, które często zostają skazane na społeczną izolację oraz

[26] L. Mühlbach: *Das Mädchen*, Altona 1839, s. 26.
[27] Ibidem, s. 45–46.
[28] Ibidem, s. 28.

wyobcowanie. Jej bohaterki unikają kontaktu ze społeczeństwem oraz starają się nie tworzyć z nim więzi, redukując wszelkie formy socjalizacji do minimum. Nie nawiązują one społecznych interakcji, zdają się zdystansowane oraz zamknięte w sobie. Pasywność oraz apatia stają się nieodłączną częścią ich egzystencji. Symptomatyczny jest także fakt, że zdecydowana większość wykreowanych postaci nie ma wokół siebie bliskich osób. Protagonistki rzadko podejmują starania, by zmienić swoją obecną sytuację; z pokorą zdają się przyjmować wszelkie przeciwności losu, znosić przykrości ze strony innych oraz tłumić objawy wewnętrznego buntu. Bohaterki boją się uwolnić z narzuconego im małżeństwa; są stale konfrontowane z oczekiwaniami społeczeństwa i podlegają społecznym naciskom, które narzucają im daną rolę. Każda próba uwolnienia się z niej skutkuje wykluczeniem ze społeczeństwa. Pozbawione wsparcia i zrozumienia ze strony najbliższych, wdają się także w romanse, które nie gwarantują spełnienia oraz prawdziwej miłości. Dręczone wyrzutami sumienia rezygnują jednak z próby zaznania szczęścia poza małżeństwem i postanawiają żyć u boku niewiernego męża, co widoczne jest na przykładzie Anny. Eleonore stanowi natomiast przykład odmiennej postawy, gdyż ulega namowom swoich podwładnych i postanawia zabić męża, by przejąć panowanie nad krajem. Mühlbach ukazuje sytuację życiową kobiet w pierwszej połowie XIX wieku, koncentrując się przede wszystkim na zobrazowaniu trudności, z jakimi muszą się one zmierzyć. Zwraca ona uwagę także na ukazanie zależności w obrębie danej grupy społecznej. Pisarka odzwierciedla życie bohaterek, które często stają się ofiarami męskiej części społeczeństwa i muszą bezwzględnie podporządkować się narzuconym od stuleci normom, ponieważ społeczeństwo nie pozwala na wyjście poza przyjęte ramy i nie akceptuje wszelkich dążeń emancypacyjnych, do których zaliczyć można choćby seksualny liberalizm. W dalszym ciągu kobiety ponoszą konsekwencje wyboru mężczyzn i muszą być im posłuszne.

Z dotychczasowych rozważań wynika, że doświadczone przez los bohaterki popadają w samotność, która stanowi wyznacznik ich życia. Należy zauważyć, że jest ona odczuwana przez zaprezentowane postaci kobiece przede wszystkim negatywnie i zwykle wiąże się z cierpieniem. Przeprowadzona analiza umożliwiła wyodrębnienie dominującej przyczyny samotności, którą są przede wszystkim panujące stosunki rodzinne ograniczające wolność kobiety oraz pozbawiające ją prawa do decydowania o własnym życiu. Wykreowane postaci czują się zmuszone do przestrzegania obowiązującego porządku społecznego, ich postępowanie opiera się także na znanym i akceptowanym systemie moralnym. Jedynie artystki nie stronią od krytycznych uwag dotyczących społecznych niesprawiedliwości, piętnują obowiązujący podział ról społecznych i potępiają otwarcie instytucję małżeństwa

z rozsądku. Do nielicznych należą również bohaterki, które świadomie decydują się na życie w samotności, a tym samym na staropanieństwo. Zraniona zachowaniem narzeczonego Luise postanawia zrezygnować z roli żony i matki, która zakłada, że kobiety „[powinny] być niewolnicami mężczyzn […]. A my [kobiety — M.P.] powinnyśmy im dziękować, jeśli pozostawią w nas tak dużo oddechu do życia, by błagać o łaskę, a im przyrzec naszą niekończącą się miłość. Nie chcę być niewolnicą tyrana, jeśli mogę być wolna”[29]. Ochrona suwerenności postrzegana jest jako forma ucieczki przed kolejnym zawodem miłosnym, stanowi jednak zarazem dowód rezygnacji życiowej i potęguje poczucie samotności bohaterki, która swoją decyzją przyczynia się do własnej życiowej porażki. Kobieta mogła czuć się szczęśliwa wyłącznie u boku kochanego mężczyzny, gdyż „tylko w skromnym kręgu i przy sercu mężczyzny, którego się kocha i szanuje, tylko w ramionach swoich dzieci jest dla kobiety szczęście i zadowolenie”[30]. W tym kontekście należy także podkreślić, że na stopień doświadczania samotności wpływa rola macierzyństwa. Powszechnie uważano bowiem, że celem życia każdej kobiety było zamążpójście oraz wychowywanie dzieci[31]. Znaczący zdaje się jednak fakt, że większość postaci kobiecych, jak np. Emilie czy Ernestine, jest bezdzietna oraz nie dąży do macierzyństwa. Rola matki nie jest postrzegana jako społecznie usankcjonowany życiowy cel kobiety, jej powołanie czy przeznaczenie[32].

Powyższy wywód pozwolił wyróżnić kolejne źródło stanu osamotnienia, którym staje się nieudany związek czy związana z tym niespełniona miłość lub zdrada. Z jednej strony samotność wynika z zaburzonych relacji rodzinnych, ponieważ kobieta nie znajduje oparcia w bliskich, o czym świadczy m.in. życie Anny; z drugiej strony wiąże się z niechęcią wobec panującego patriarchalnego porządku, co ucieleśnia postać Emilii, która, aspirując do samorealizacji, ponosi klęskę. Samotność warunkuje również sytuacja materialna bohaterek; wyzysk i związana z tym bieda prowadzą do izolacji Christine. W przypadku artystek poczucie osamotnienia umożliwia pracę twórczą i spełnienie w pracy zawodowej. Ze społecznego punktu widzenia kobieta-artystka nie odpowiada jednak obowiązującym modelom społecznym.

Samotność towarzysząca bohaterkom często wynika z określonych postaw społecznych, przypisywanych kobietom ról i wzorców zachowań lub specyficznych predyspozycji danej postaci[33], która nie jest zdolna do podjęcia

---

[29] L. Mühlbach: *Die Gattin…*, s. 180.
[30] L. Mühlbach: *Die Fürstin…*, s. 322.
[31] Por. M. Stawiak-Ososińska, op. cit., s. 122–123.
[32] Por. ibidem, s. 254.
[33] Por. M. Markowski, A. Burzyńska, op. cit., s. 443–444.

inicjatywy czy też dokonania zmiany w swoim życiu. Poczucie odosobnienia oraz frustracji wywołanej koniecznością dopasowania do narzucanych norm przyczynia się do niskiej samooceny bohaterek oraz nie skłania protagonistek do działania: pozostają one w swoich związkach małżeńskich i odgrywają przypisaną im od stuleci rolę żony, matki czy gospodyni domowej. Pogłębiający się stan samotności prowadzi często do załamania psychicznego, samobójstwa bądź śmierci bohaterek.

Konkluzje płynące z analizy utworów jednoznacznie wskazują na rozbieżności między przedstawianymi w twórczości Mühlbach dążeniami emancypacyjnymi bohaterek wraz z ich sposobami przezwyciężania dychotomii społecznych a emancypacyjnymi postulatami autorki[34]. W swoich dziełach nie propaguje ona już tak zdecydowanie modelu kobiety samodzielnej i wyzwolonej. Na niesprawiedliwą pozycję kobiety w społeczeństwie zwracały też uwagę inne pisarki. Utwory Louise Otto-Peters, Louise Aston, Fanny Lewald, Idy Hahn-Hahn czy Mathildy Franziski Anneke stanowiły protest przeciwko instytucji małżeństwa z rozsądku oraz napiętnowały wyzysk niższych klas społecznych. Autorki publicznie krytykowały niesprawiedliwości społeczne oraz domagały się poprawy sytuacji kobiet.

Bibliografia

- Campe, Joachim Heinrich: *Väterlicher Rath für meine Tochter*, Braunschweig 1789, http://digital.slub-dresden.de/id320932990 (dostęp: 10.12.2016).
- Czarnecka, Mirosława: *Wieszczki. Rekonstrukcja kobiecej genealogii w historii niemieckiej literatury kobiecej od połowy XIX do końca XX wieku*, Wrocław 2004.
- Dahrendorf, Ralf: *Homo sociologicus*, Wiesbaden 2010.
- Elias, Norbert: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Frankfurt am Main 1983.
- Gleiss, Irma: *Der romantische Liebesentwurf*, w: „Journal für Psychologie. Theorie. Forschung. Praxis", 15 (2007), https://www.journal-fuer-psychologie.de/index.php/jfp/article/view/121/259 (dostęp: 10.12.2016).
- *Hofgeschichten. Von L. Mühlbach*, w: „Blätter für die literarische Unterhaltung", 2 (1847), 281, s. 1122–1123.
- Markowski, Michał; Burzyńska, Anna: *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Möhrmann, Renate: *Frauenemanzipation im deutschen Vormärz. Texte und Dokumente*, Stuttgart 1978.
- Mühlbach, Luise: *Frauenschicksal*, cz. 1: *Das Mädchen. Die Gattin*; cz. 2: *Die Künstlerin. Die Fürstin*, Altona 1839.

[34] Por. M. Czarnecka, op. cit., s. 60–64.

– Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*, Padeborn/München/Wien/Zürich 1985.
– Scholz-Lübbering**,** Hannelore: *Sophie Tieck-Bernhardi. Julie Saint Albain,* Sulzbach (Taunus) 2011.
– Stawiak-Ososińska, Małgorzata: *Ponętna, uległa, akuratna. Ideał i wizerunek kobiety polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Kraków 2010.
– Tönnesen, Cornelia: *Die Vormärz-Autorin Luise Mühlbach. Vom sozialkritischen Frühwerk zum historischen Roman*, Düsseldorf 1995.
– Winterscheidt, Friedrich: *Deutsche Unterhaltungsliteratur der Jahre 1850–1860. Die geistesgeschichtlichen Grundlagen der unterhaltenden Literatur an der Schwelle des Industriezeitalters*, Bonn 1970.
– Wolting, Monika: *Der Garten als Topos im Werk von Marie Luise Kaschnitz, Undine Gruentner und Sarah Kirsch*, http://monikawolting.pl/wp-content/uploads/2012/04/Garten-topoi.pdf (dostęp: 10.12.2016).

IX

Wobec prawa

Jarosław Ślęzak
Politechnika Gdańska
Katedra Nauk Społecznych i Filozoficznych

Podmiotowość prawna kobiet w wybranych systemach państw w starożytności, w średniowieczu oraz w epoce wczesno- i późnonowożytnej

Subjectivity of Women in Chosen State Systems in Antiquity, Middle Ages and Early- and Late-Modern Era

It must be stated that in ancient times subjectivity was connected not only to the state of being free or being held captive, but also to citizenship or position in the family. In medieval times, the scope of subjectivity was preconditioned also by belonging to a specific social class. It was not before the French Revolution and bourgeois legislation that people became equal in their rights. The present paper deals with those issues in relation to the subjectivity of women analysed in chosen state systems of Antiquity, Middle Ages and Early and Late-Modern Era.

Keywords: subjectivity, ancient times, medieval times, early modern times

Słowa kluczowe: podmiotowość prawna, starożytność, średniowiecze, nowożytność

We współczesnym prawie pozytywnym każda osoba fizyczna posiada zdolność prawną, która oznacza możliwość bycia podmiotem praw i obowiązków. Osobie fizycznej przysługuje także zdolność do czynności prawnych, to jest zdolność do składania oświadczeń woli ze skutkiem w postaci nawiązania, zmiany lub wygaśnięcia stosunku prawnego. Oba pojęcia związane są z podmiotowością prawną (zdolność prawna bywa określana także podmiotowością prawną)[1].

Zwraca uwagę zróżnicowane podejście do charakteru prawnego zdolności prawnej. Postrzega się, że człowiek ze swojej natury (*ex definitione*) jest osobą (bytem o określonych właściwościach biologicznych i zindywidualizowanym); zdolność prawna, określana jest zatem jako właściwość przyrodzona (przyrodniczo-społeczna). Z drugiej strony, zakres tej podmiotowości bywa przez normy prawne różnie kształtowany, dlatego uznaje się zdolność prawną za cechę normatywną[2].

[1] Por. A. Wolter, J. Ignatowicz, K. Stefaniuk: *Prawo cywilne. Zarys części ogólnej*, Warszawa 1999, s. 158.
[2] Por. ibidem.

W przeszłości zróżnicowanie podmiotowości prawnej występowało w systemach prawnych wielu państw.

Współcześnie wraz z uniwersalizacją praw człowieka przyjmuje się, że podmiotem praw jest każdy człowiek bez względu na płeć, rasę, narodowość, wyznanie czy miejsce zamieszkania[3]. Zgodnie z art. 6 *Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka* każdy człowiek ma prawo do uznania wszędzie jego podmiotowości prawnej. Ponadto wszyscy są równi wobec prawa i mają prawo do jednakowej ochrony prawnej (art. 7 *Powszechnej Deklaracji Praw Człowieka*)[4]. *Międzynarodowy Pakt Praw Obywatelskich i Politycznych* przyznaje każdemu człowiekowi prawo do uznania jego podmiotowości prawnej (art. 16). Z art. 3 *Międzynarodowego Paktu Praw Obywatelskich i Politycznych* wynika zobowiązanie dla Państw Stron do zapewnienia mężczyznom i kobietom równego prawa do korzystania ze wszystkich praw obywatelskich i politycznych wymienionych w *Pakcie*[5].

Równość jednostek wobec prawa gwarantuje *Karta praw podstawowych Unii Europejskiej* w art. 20[6]. Jednocześnie art. 21 ust. 1 *Karty* zakazuje wszelkiej dyskryminacji w szczególności ze względu na płeć, rasę, kolor skóry, pochodzenie etniczne lub społeczne, cechy genetyczne, język, religię lub przekonania, poglądy polityczne lub wszelkie inne poglądy, przynależność do mniejszości narodowych, majątek, urodzenie, niepełnosprawność, wiek lub orientację seksualną[7]. Artykuł 23 *Karty* akapit 1 stanowi, że należy zapewnić równość kobiet i mężczyzn we wszystkich dziedzinach, w tym w zakresie zatrudnienia, pracy i wynagrodzenia[8].

---

[3] Por. A. Florczak: *Uchodźcy w Polsce. Między humanitaryzmem a pragmatyzmem*, Toruń 2002, s.150.

[4] Por. R. Kuźniar: *Prawa człowieka. Prawo, instytucje, stosunki międzynarodowe*, Warszawa 2002, s. 408.

[5] Por. ibidem, s. 414, 419.

[6] Równości wobec prawa została uznana przez Trybunał za podstawową zasadę prawa wspólnotowego, zob. wyrok z 13 listopada 1984 r. w sprawie 283/83 Racke, Rec. 1984, s. 3791; wyrok z 17 kwietnia 1997 r. w sprawie 15/95 EARL, Rec. 1997, s. 1–1961; wyrok z 13 kwietnia 2000 r. w sprawie 292/97 Karlsson, Rec. 2000, s. 2737, zgodnie z wyjaśnieniami dotyczącymi *Karty praw podstawowych* do art. 20, Dz. U. UE C z 2007 r., nr 303, s. 17. Por. R. Rudnik (red.): *Prawo Europejskie, zbiór przepisów*, Warszawa 2013, s. 285.

[7] Zakaz dyskryminacji wywodzi się z art. 19 *Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej*, z art. 14 europejskiej *Konwencji o ochronie praw człowieka i podstawowych wolności* i z art. 11 *Konwencji o prawach człowieka i biomedycynie* w zakresie dziedzictwa genetycznego, por. ibidem.

[8] Jego podstawą jest: art. 3 *Traktatu o Unii Europejskiej* i art. 8 *Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej*, art. 157 ust. 1 i 3 *Traktatu o funkcjonowaniu Unii Europejskiej* oraz art. 20 zmienionej *Europejskiej Karty Społecznej* z 3 maja 1996 r., pkt 16 *Wspólnotowej Karty Socjalnych Praw Podstawowych Pracowników* oraz art. 2 ust. 4 dyrektywy Rady 76/207/EWG

Zasada równości wobec prawa występuje w aktach konstytucyjnych wielu państw. W *Konstytucji Rzeczpospolitej Polskiej*[9] została zamieszczona w art. 32 ust. 1. Zgodnie z nim wszyscy są równi wobec prawa i mają prawo do równego traktowania przez władze publiczne. Jednocześnie z ust. 2 art. 32 wynika zakaz dyskryminacji z jakiejkolwiek przyczyny w życiu politycznym, społecznym lub gospodarczym. Art. 33 ust. 1 *Konstytucji RP* stanowi, że kobieta i mężczyzna mają równe prawa w życiu rodzinnym, politycznym, społecznym i gospodarczym. Ponadto kobieta i mężczyzna mają w szczególności równe prawo do kształcenia, zatrudnienia i awansów, do jednakowego wynagrodzenia za pracę jednakowej wartości, do zabezpieczenia społecznego oraz do zajmowania stanowisk, pełnienia funkcji oraz uzyskiwania godności publicznych i odznaczeń (art. 33 ust. 2 *Konstytucji RP*).

Przedmiotem poniższej analizy będzie podmiotowość prawna kobiet, a także, w ograniczonym zakresie, ich zdolność do czynności prawnych w starożytności, średniowieczu oraz w epoce wczesno- i późnonowożytnej.

W starożytności (w formacji niewolniczej) podmiotowość prawna wynikała: ze stanu wolności/niewoli, obywatelstwa i stanowiska w rodzinie. Istotne znaczenie dla podmiotowości jednostki miała również płeć. Prawo faworyzowało mężczyzn. Kobiety pozostawały pod władzą mężczyzny, w Atenach tzw. *kyriosa*, którym był ojciec, w przypadku jego śmierci — pełnoletni brat (a jeżeli był małoletni, to jego opiekun). Po zawarciu małżeństwa *kyriosem* stawał się mąż, gdy umierał — pełnoletni syn. W zakresie prawa konsensualnego kobiety posiadały pewną ograniczoną zdolność do czynności prawnych, m.in. mogły zawierać umowy, których wartość przedmiotu nie przekraczała równowartości korca jęczmienia. W przypadku wartości wyższej niezbędna była zgoda *kyriosa*[10].

W starożytnym Rzymie zdolność prawna uzależniona była od sytuacji prawnej jednostki (*caput*), na którą składało się stanowisko wynikające z: podziału na ludzi wolnych i niewolników (*status libertatis*), obywatelstwa (*status civitatis*), pozycji w rodzinie (*status familiae*)[11]. Zatem prawa jednostki determinowane były przez status[12]. W zakresie *status familiae* istotny był podział na osoby niepodlegające władzy naczelnika rodziny (*sui iuris*) i jej

---

w sprawie wprowadzenia w życie zasady równego traktowania kobiet i mężczyzn w zakresie dostępu do zatrudnienia, kształcenia i awansu zawodowego oraz warunków pracy. Por. ibidem, s. 286.

[9] Por. Dz. U. z 1997 r., nr 78, poz. 483 ze zm.

[10] Por. K. Koranyi: *Powszechna historia państwa i prawa*, t. 1: *Starożytność*, Warszawa 1961, s. 82–83.

[11] Por. K. Kolańczyk: *Prawo rzymskie*, Warszawa 1978, s. 180.

[12] Por. T. Giaro: *Osoby*, w: W. Dajczak, T. Giaro, F. Longchamps de Bérier (red.): *Prawo rzymskie. U podstaw prawa prywatnego*, Warszawa 2011, s. 177.

podlegające (*alieni iuris*). Dojrzałego mężczyznę niepodlegającego władzy naczelnika rodziny określano mianem *pater familias*. Do wolnych osób podlegających władzy *pater familias* należały m.in. dzieci i żona, nad którą mąż posiadał władzę mężowską *manus*. Żona, która dostała się pod władzę mężowską (*conventio in manum*), miała w stosunku do męża stanowisko agnatycznej córki (*filiae loco*), a wobec swoich dzieci — stanowisko agnatycznej siostry[13].

W średniowieczu wpływ na podmiotowość prawną jednostki miała m.in. przynależność stanowa i państwowa, dobra sława, stan zdrowia, płeć. Nabycie zdolności prawnej następowało z przyjęciem do rodziny (warunkiem było urodzenie dziecka żywego). Jego symbolem było podniesienie dziecka przez ojca rodziny (*sublatio*). Powszechna była dyskryminacja prawna kobiet, które uznawano za tzw. „słabą płeć" (*infirmitatis sexus*). Skutkowało to licznymi ograniczeniami w zakresie zdolności prawnej w stosunkach rodzinnych (np. w sprawowaniu opieki) i majątkowych (np. w dziedziczeniu nieruchomości). Ograniczenia występowały również w zakresie zdolności do czynności prawnych kobiet. Pozostawały one pod opieką ojca lub innego krewnego (nawet po osiągnięciu pełnoletniości), a następnie męża. Przy czynnościach procesowych wymagany był udział męża lub opiekuna. Z drugiej strony otaczano kobiety szczególną ochroną prawną[14]. Uwidaczniało się to zwłaszcza w prawie karnym m.in. w wyższej główszczyźnie (*wergeld*). Według *Lex salica*, za zabicie wolnej kobiety, także ciężarnej, *wergeld* wynosił 24 000 denarów, czyli 600 solidów (art. XLI pkt. 3 i art. XXIV pkt. 3). Dla porównania, za zabicie Franka główszczyzna wynosiła 8 000 denarów, czyli 200 solidów (art. XLI pkt. 1)[15].

Pozycja męża w małżeństwie była dominująca: to pod jego władzą i opieką pozostawała kobieta w czasie trwania małżeństwa. Miało to wyraz w obowiązku wierności, wspólnego zamieszkania z mężem i posłuszeństwa. W razie zmiany miejsca zamieszkania przez męża, żona miała obowiązek udać się tam razem z nim. Mąż miał prawo do cielesnego karcenia żony (*correctio maritalis*), a w przypadku popełnienia przez nią cudzołóstwa — do porzucenia jej, a nawet zabicia. Pozycja kobiety należącej do stanów wyższych była w małżeństwie zdecydowanie lepsza. *Księga Elbląska* przyznawała kobietom stanu rycerskiego tak zwane prawo klucza, to jest prawo do kierowania gospodarstwem domowym i czeladzią oraz posiadania

---

[13] Por. W. Wołodkiewicz: *Prawo rzymskie — zarys systemu*, w: idem (red.): *Prawo rzymskie. Słownik encyklopedyczny*, Warszawa 1986, s. 201–202.

[14] Por. K. Sójka-Zielińska: *Drogi i bezdroża prawa. Szkice z dziejów kultury prawnej Europy*, Wrocław 2010, s. 129; eadem: *Historia prawa*, Warszawa 2011, s. 88–90.

[15] Por. A. Gulczyński, *Lex Salica*, w: A. Gulczyński, B. Lesiński, J. Walachowicz, J. Wiewiorowski (red.): *Historia państwa i prawa. Wybór tekstów źródłowych*, Poznań 2002, s. 105.

własnych źródeł dochodów[16]. Powszechnie jednak mąż zarządzał majątkiem żony, w skład którego wchodziły: wyprawa, wiano i podarek poranny. Mógł go użytkować, a za zezwoleniem żony — rozporządzać nim. Dzieci pochodzące z małżeństwa podlegały władzy ojca rodziny; miał on prawo do ich karcenia, decydował o ich małżeństwie, a w przypadku córek — także o wstąpieniu do klasztoru. Władza ojcowska nad córkami gasła wraz z ich małżeństwem lub wstąpieniem do zakonu[17].

Do cech charakterystycznych prawa spadkowego średniowiecznych systemów prawnych należało, jak określa to K. Sójka-Zielińska, „ogólne ograniczenie kobiet w spadkobraniu"[18], przejawiające się w szczególności w dziedziczeniu nieruchomości. Uzasadniono to głównie niemożnością wywiązywania się przez kobiety z obowiązków wynikających z posiadania ziemi, np. służby zbrojnej. W prawie longobardzkim, alamańskim czy saskim córki dziedziczyły ziemię w przypadku braku synów, a w rybuarskim — braku jakichkolwiek krewnych męskich[19]. Według art. LIX pkt. 5 *Lex Salica* „Kobieta zaś nie ma żadnego prawa do dziedziczenia ziemi, która w całości niech przejdzie do płci męskiej, to jest braci"[20]. Przepis ten posłużył legistom do sformułowania zasady: „Lilie nie przędą", prowadzącej do odsunięcia od tronu Francji kobiet[21].

Do określenia statusu kobiety w średniowieczu znamienny wydaje się art. 204 *Edictus regis Rothari* z 643 roku, według którego „żadnej wolnej kobiecie żyjącej według prawa Longobardów w naszym królestwie, nie wolno żyć według własnego uznania, lecz winna pozostawać zawsze tylko pod władzą mężczyzny lub króla; i niechaj nie ma władzy darowania lub alienowania czegokolwiek z rzeczy ruchomych lub nieruchomości bez woli tego, pod czyją będzie opieką"[22].

W epoce nowożytnej obowiązywały „dotychczasowe ograniczenia zdolności do czynności prawnych kobiet"[23]. Jak podkreśla K. Sójka-Zielińska, „stosunkowo większy zakres samodzielności przyznawany był kobietom w prawach miejskich"[24].

---

[16] Por. K. Koranyi: *Powszechna historia prawa*, Warszawa 1976, s. 78; K. Sójka-Zielińska, *Historia…*, s. 94.

[17] Por. K. Koranyi: *Powszechna historia…*, s. 79–81.

[18] K. Sójka-Zielińska: *Historia…*, s. 113.

[19] Por. ibidem.

[20] A. Gulczyński, op. cit., s. 106.

[21] Por. ibidem.

[22] J. Wiewiorowski: *Edictus regis Rothari (643 r.)*, w: A. Gulczyński, B. Lesiński, J. Walachowicz, J. Wiewiorowski (red.): *Historia państwa i prawa. Wybór tekstów źródłowych*, Poznań 2002, s.107.

[23] K. Sójka-Zielińska: *Historia…*, s. 123.

[24] Ibidem.

Znamienne jest, że wraz z przemianami społeczno-gospodarczymi i politycznymi w Europie pojawiło się zjawisko „polowania na czarownice", będące nowym kierunkiem represji karnej. Czary, zaliczane do zbrodni majestatu boskiego (*crimen laesae maiestatis divinae*), karano surowo — głównie spaleniem żywcem na stosie. Represje karne zwrócone były przeciwko kobietom, które uważano za sojuszniczki Szatana. Podstawową instrukcją w ściganiu czarownic był: *Malleus maleficarum* [*Młot na czarownice*] autorstwa Jakuba Sprengera i Henryka Kramera, wydany w 1487 roku w Kolonii. Wobec podejrzanych o czary kobiet stosowano specjalną procedurę śledczą[25] obejmującą tortury. W Europie nasilenie „polowań na czarownice" miało miejsce w XVII wieku (w okresie po wojnie trzydziestoletniej); represje miały miejsce aż do czasów oświecenia[26].

W czasach poźnonowożytnych, w okresie kodyfikacji praw, wprowadzono postulat równości obywateli wobec prawa. Od tej zasady obowiązywały wyjątki w postaci ograniczenia praw cywilnych. Były widoczne zwłaszcza w małżeństwie, gdzie uprzywilejowaną pozycję zajmował mąż jako głowa rodziny. W tym zakresie nawiązywano do średniowiecznych instytucji władzy mężowskiej. Według regulacji *Kodeksu Napoleona* (KN) mężatka była „wieczyście małoletnia", co skutkowało jej niezdolnością do działań prawnych (mogła ich dokonywać jedynie za zgodą lub z upoważnienia męża)[27]. Zgodnie z art. 213 KN żona winna była posłuszeństwo mężowi, ponadto obowiązana była mieszkać z nim oraz według art. 214 zd. 1 KN „iść za nim wszędzie, gdzie mu się mieszkać podoba". Z art. 215 KN wynikało, że: „[ż]ona nie może stawać w sądzie bez upoważnienia męża, chociażby nawet trudniła się kupiectwem publicznym, lub też nie była we wspólności, lub była w rozdziale co do majątku". Szczegółowe ograniczenia KN wprowadzał w art. 217: „Żona, nie będąca we wspólności, lub będąca w rozdziale co do majątku, nie może czynić darowizn, zbywać, hipotekować, nabywać pod tytułem darmym lub obciążliwym, bez wpływu męża do aktu, lub zezwolenia jego na piśmie". Zgodnie z art. 230 KN: „Żona mogła żądać rozwodu z przyczyny cudzołóstwa swojego męża, gdy ten trzymał nałożnice w domu wspólnym" (dla porównania: „Mąż mógł żądać rozwodu z przyczyny cudzołóstwa swojej żony"[28], art. 229 KN). Występowały także ograniczenia kobiet

[25] Postępowanie było uproszczone, jego wszczęcie następowało na skutek doniesienia bądź nominacji (wskazania przez osobę torturowaną); do skazania wystarczyły podejrzenia i poszlaki, nie występowały ograniczenia co do świadków; środkiem dowodowym było m.in. pławienie rzekomych czarownic. Por. ibidem, s. 196.

[26] Por. ibidem, s. 169.

[27] Por. ibidem, s. 236.

[28] A. Gulczyński, op. cit., s. 331.

w stosunkach rodzinnych. Zgodnie z art. 373 KN ojciec sam sprawował władzę nad dziećmi w ciągu trwania małżeństwa[29].

Podobne jak KN, inne kodeksy, np. *Bürgerliches Gesetzbuch* (BGB), zawierały zapisy o ograniczeniach praw kobiet wynikające z dominującej pozycji męża w rodzinie. Nierówności te były dopiero eliminowane wraz z rozwojem tendencji emancypacyjnych począwszy od końca wieku XIX[30].

Wydaje się konieczne, aby poza analizą normatywną wspomnieć o toczącym się od starożytności dyskursie intelektualnym dotyczącym statusu kobiety i jej miejsca w przestrzeni publicznej i prywatnej. W starożytności, jak i w średniowieczu, górował pogląd, że kobieta nie posiada zdolności rozumowania i wypowiadania obiektywnych sądów; jej domeną zatem było prowadzenie domu i wychowywanie dzieci (do czego nie była potrzebna wiedza, ale wyłącznie doświadczenie)[31]. Dyskusja toczyła się głównie wokół małżeństwa i miłości. W XIII wieku, dzięki nurtowi propagującemu miłość dworską, mamy do czynienia z apoteozą kobiety. W okresie od XVI do XVIII wieku dyskusje dotyczące roli kobiety w społeczeństwie, zwane sporem o kobiety (*querelle des femmes*), przybrały na intensywności, zwłaszcza we Francji. W XVI wieku pojawił się dyskurs o wyższości kobiet nad mężczyznami, zapoczątkowany przez Martina Le Franca z Lozanny pismem *Le Champion des dames* [*Obrońca kobiet*][32]. Christine de Pizan w swoim dziele: *Livre de la Cité des dames* [*Księga o mieście kobiet*] z 1405 roku wskazuje, że pod względem intelektualnym kobiety często przewyższają mężczyzn. Argument zdolności intelektualnej był wykorzystany w polemikach szesnastowiecznych. Do pierwszych teoretyków dowodzących wyższości niewiasty należał Henryk Korneliusz Agrippa von Nettesheim, autor traktatu *De Nobilitate et praecellentia foeminei sexus* z 1509 roku (w polskim przekładzie Macieja Wierzbięty: *O ślachetności a zacności płci niewieściej*, Kraków 1575)[33].

W siedemnastowiecznej Francji spór o kobiety odżywa wraz z wydaniem w 1617 roku *Alphabet de l'imperfection des femmes* [*Alfabet niedoskonałości kobiet*]. Jacques'a Oliviera, autora nieprzychylnego kobietom. W prefeminizmie XVII wieku można wyodrębnić trzy nurty: apologetyczny, religijny i intelektualny. Apologetyczny, reprezentowany m.in. przez Pierre'a Le Moyne'a *La Gallerie des femmes fortes* [*Galeria silnych kobiet*] z 1647 roku, wypełniały panegiryki, przykłady do naśladowania (*exempla*), galerie

---

[29] Por. ibidem, s. 332.

[30] Por. K. Sójka-Zielińska: *Historia…*, s. 242.

[31] Por. M. Malinowska: *François de Poulain de la Barre (1647–1723) wobec zagadnień swojej epoki*, Warszawa 2013, s. 22.

[32] Por. ibidem.

[33] Por. ibidem, s. 23.

i portrety dam. Nurt religijny (m.in. Nicolas Caussin, Jacques Du Boscq, Francois de Grenaille) związany był z moralizatorstwem; przedstawiciele tego nurtu opowiadali się za przyznaniem kobietom chociaż częściowego dostępu do kultury[34]. W drugiej połowie XVII wieku rozwija się zaś nurt intelektualny oparty na postulatach i konkluzjach, domagający się m.in. dostępu kobiet do nauki. Zaangażowani w polemikę dotyczącą równości płci byli: Marie de Gournay (*Egalité des hommes et des femmes* [*Równość mężczyzn i kobiet*] z 1622 roku), Anna Maria von Schurman — autorka listów wymienianych z pastorem André Rivetem, domagająca się dostępu kobiet do nauki, a także Poulain de la Barre — uczony francuski opowiadający się za równością mężczyzn i kobiet we wszystkich obszarach życia społecznego i zawodowego[35].

W XVII wieku we Francji zyskują na znaczeniu paryskie salony literackie i filozoficzne prowadzone przez wpływowe kobiety (francuskie oświecenie określa się często „epoką panowania kobiet"[36]). Tam właśnie, pod ich patronatem, powstawały dzieła filozofii francuskiego oświecenia, które przygotowywały ideologiczny grunt pod rewolucję z 1789 roku. Wśród kobiet, które rzeczone salony prowadziły, można wymienić: Madame de Lambert, Madame de Tencin, Madame du Deffand, Mademoiselle de Lespinasse oraz Madame Geoffrin (przyjaciółkę Stanisława Augusta Poniatowskiego). W ślad za nimi poszły pisarki: Françoise de Graffigny, Adelaïde de Souza, Sophie Cottin, Isabelle de Charrière czy też Marie-Jeanne Riccoboni. Ich wysiłki zmierzające do osiągnięcia równości z mężczyznami, kulturowej, a może przede wszystkim prawnej emancypacji okazały się iluzoryczne[37]. Uchwalona 26 sierpnia 1789 roku *Deklaracja Praw Człowieka i Obywatela* była skierowana wyłącznie do mężczyzn. Kobietę postrzegano głównie w roli matki; korespondowało to z określeniem „słabości płci" i świetnie pasowało do mieszczańskiej mentalności epoki[38].

W Rewolucji Francuskiej brały udział także kobiety, m.in. Olympe de Gouges, autorka *Deklaracji Praw Kobiety i Obywatelki* (art. X: „Kobieta ma prawo do wstępowania na szafot, powinna mieć również prawo do wstępowania na trybunę"[39]) czy też Théroigne de Méricourt. Domagały się one prawa do zaistnienia w życiu politycznym dla francuskich kobiet. Należy podkreślić, iż *Deklaracja* de Gouges jest w znacznej mierze powieleniem

---

[34] Por. ibidem.
[35] Por. ibidem, s. 25–26.
[36] M. Mosakowski: *Strategie wymazywania*, Gdańsk 2006, s. 12–13.
[37] Por. J. Haechler: *Le règne des femmes 1715–1793*, Paris 2001, s. 447.
[38] Por. M. Mosakowski, op. cit., s. 19.
[39] Cyt. za: M. Janion: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996, s. 22.

dokumentu uchwalonego wcześniej przez Konstytuantę. Jej poprawki sprowadzają się właściwie do wstawienia określeń: „kobieta", „obywatelka" (jak choćby w art. 1, zmieniając zasadniczo wymowę pierwotnego tekstu: „Kobieta rodzi się i pozostaje wolna i równa w prawach Mężczyźnie. Podstawą różnic społecznych może być tylko wzgląd na pożytek ogółu"[40]).

Znamienne jest, że politycy rewolucji swą społeczno-polityczną inspirację czerpali głównie z filozofii Jean-Jacques'a Rousseau, wraz z jego skrajnie nacechowanym mizoginią stosunkiem do kobiet oraz ich praw do istnienia w przestrzeni publicznej. Dzięki Rousseau, który widział w kobietach główne przyczyny rozkładu państwa francuskiego w XVIII wieku, pojawiły się teorie spiskowe skierowane przeciwko niewiastom[41]. Denis Diderot nie odbiegał w zasadzie w swych koncepcjach kobiecości od Rousseau[42]. Jednak w eseju *O kobietach* przyznawał kobietom więcej praw i miejsca w przestrzeni publicznej. W przeciwieństwie do Rousseau doceniał ich kreatywność. Diderot odczuwał też względem kobiet swoistą empatię. Pragnął, by kobiety nie musiały znosić rygorów represyjnej dla nich kultury. Chciał zmienić prawa, obyczaje i rządy tak, by kobiety mogły być przydatne dla społeczeństwa na równi z mężczyznami: „Kobiety! Jakże mi was żal! Istnieje tylko jedyny sposób zaradzenia waszym niedolom. Gdybym był ustawodawcą, być może udałoby mi się wcielić go w życie. Uwolnione od wszelkiego zniewolenia, byłybyście święte wszędzie tam, gdzie byście się pojawiły"[43].

Zwolennikiem przyznania kobietom pełnych praw w przestrzeni publicznej był Nicolas de Condorcet. W 1790 roku, w artykule *Sur l'admission des femmes au droit de cité* [*O dopuszczeniu kobiet do praw obywatelskich*][44] krytykował szowinistyczną postawę wobec kobiet, a zwłaszcza odmawianie im prawa do głosowania: „Czy wszyscy oni nie naruszyli zasady równości praw, pozbawiając ze spokojem w duszy połowę gatunku ludzkiego prawa do współtworzenia praw?"[45] (tłum. J.Ś). Uważał, że prawo do reprezentowania narodu jednostki otrzymują „nie jako przedstawiciele określonej płci, ale jako istoty posiadające rozum, a ten jest wspólny mężczyznom i kobietom"[46]. Condorcet podawał przykłady kobiet, które były wielkimi

---

[40] T. Wysłobocki: *Obywatelki. Kobiety w przestrzeni publicznej we Francji przełomu wieków XVIII i XIX*, Kraków 2014, s. 210.

[41] Por. M. Mosakowski, op. cit., s. 17.

[42] Por. ibidem, s. 208.

[43] Cyt. za: K. Sójka-Zielińska: *Drogi i bezdroża prawa…*, s. 151.

[44] Por. M.J.A.N. Caritat, Marquis de Condorcet: *Journal de la Société de 1789*, nr 5, 3 juillet 1790, w: *Œuvres de Condorcet*, red. A. Condorcet O'Connor, M.-F. Arago, t. 10, Paris 1849, s. 121–122.

[45] Ibidem, s. 121.

[46] K. Sójka-Zielińska: *Drogi i bezdroża…*, s. 151.

monarchiniami (jak Maria Teresa czy Katarzyna II) i sprawowały silne rządy. Twierdził, że należy zreformować system edukacji tak, aby dopuścić do pełnego wykształcenia również i kobiety: „Czyżbyśmy mieli uznać je za mniej oświecone? Zreformować należy raczej ich [kobiet — J.Ś.] wychowywanie. W takim przypadku należałoby pozbawić również prawa obywatelskiego wszystkich głupich mężczyzn, co powoli doprowadziłoby do tego, że prawo to nadawalibyśmy wkrótce tylko i wyłącznie mężczyznom, którzy ukończyli kursy prawa publicznego”[47]. Condorcet nie znajdował argumentów na to, że kobietom nie należy przyznać całości praw obywatelskich, łącznie z prawem do głosowania. Obalał teorie prawa naturalnego, które wyraźnie podkreślały różnice między kobietą a mężczyzną i tym samym skazywały kobiety na istnienie jedynie w przestrzeni prywatnej: „Zastanawiam się, czy można odrzucić te racje inaczej niż jedynie przez niewybredne żarty. I niech mi ktokolwiek pokaże, że między kobietami a mężczyznami istnieje jakakolwiek naturalna różnica, która mogłaby prawomocnie zatwierdzić wykluczenie kobiet z praw”[48].

W refleksji uogólniającej podnieść należy, że w starożytności podmiotowość wynikała nie tylko ze stanu wolności/niewoli, ale także z obywatelstwa i stanowiska w rodzinie. W średniowieczu wpływ na zakres podmiotowości prawnej miała m.in. przynależność stanowa. Natomiast równa zdolność prawna (to jest od chwili urodzenia)[49] była wytworem Rewolucji Francuskiej i kodyfikacji burżuazyjnych. Charakterystyczne, że znosząc nierówności prywatnoprawne, kodyfikacje burżuazyjne utrzymywały m.in. dyskryminację kobiet i nieślubnych dzieci[50]. Należy podkreślić, że równa zdolność prawna oznacza brak dyskryminacji, w tym również z uwagi na płeć. Znamienny w tym kontekście jest dyskurs dotyczący miejsca i roli kobiety w przestrzeni publicznej i prywatnej toczący się od starożytności.

Bibliografia

– Condorcet, Jean Antoine Nicolas Caritat, Marquis de: *Sur l'admission des femmes au droit de cité*, w: *Oeuvres de Condorcet*, red. A. Condorcet O'Connor, M.-F. Arago, t. 10, Paris 1847.
– Florczak, Agnieszka: *Uchodźcy w Polsce. Między humanitaryzmem a pragmatyzmem*, Toruń 2002.

[47] Cyt. za: ibidem, s. 124.
[48] Cyt. za: ibidem, s. 129.
[49] Zob. art. 8 par. 1 Kodeksu cywilnego (Dz. U. z 1964 r. nr 16, poz. 93 ze zm.).
[50] Por. T. Giaro, op. cit., s.177 i 179.

– Giaro, Tomasz: *Osoby*, w: W. Dajczak, T. Giaro, F. Longchamps de Bérier (red.): *Prawo rzymskie. U podstaw prawa prywatnego*, Warszawa 2011, s. 176–198.
– Gulczyński, Andrzej: *Lex Salica*, w: A. Gulczyński, B. Lesiński, J. Walachowicz, J. Wiewiorowski (red.): *Historia państwa i prawa. Wybór tekstów źródłowych*, Poznań 2002, s. 104–106.
– Haechler, Jean: *Le règne des femmes 1715–1793*, Paris 2001.
– Janion, Maria: *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996.
– Kolańczyk, Kazimierz: *Prawo rzymskie*, Warszawa 1978.
– *Konstytucja Rzeczpospolitej Polskiej*, Dz. U. z 1997 roku, nr 78, poz. 483 ze zm.
– Koranyi, Karol: *Powszechna historia państwa i prawa*, t. 1: *Starożytność*, Warszawa 1961.
– Koranyi, Karol: *Powszechna historia prawa*, Warszawa 1976.
– Kuźniar, Roman: *Prawa człowieka. Prawo, instytucje, stosunki międzynarodowe*, Warszawa 2002.
– Malinowska, Monika: *François Poulain de la Barre (1647–1723) wobec zagadnień swojej epoki*, Warszawa 2013.
– Mosakowski, Marek: *Strategie wymazywania*, Gdańsk 2006.
– Rudnik, Roman (red.): *Prawo Europejskie, zbiór przepisów*, Warszawa 2013.
– Sójka-Zielińska, Katarzyna: *Drogi i bezdroża prawa. Szkice z dziejów kultury prawnej Europy*, Ossolineum 2010.
– Sójka-Zielińska, Katarzyna: *Historia prawa*, Warszawa 2011.
– Wiewiorowski, Jacek: *Edictus regis Rothari (643 r.)*, w: A. Gulczyński, B. Lesiński, J. Walachowicz, J. Wiewiorowski (red.): *Historia państwa i prawa. Wybór tekstów źródłowych*, Poznań 2002, s. 106–108.
– Wolter, Aleksander; Ignatowicz, Jerzy; Stefaniuk, Krzysztof: *Prawo cywilne. Zarys części ogólnej*, Warszawa 1999.
– Wołodkiewicz, Witold: *Prawo rzymskie — zarys systemu*, w: idem (red.): *Prawo rzymskie. Słownik encyklopedyczny*, Warszawa 1986, s. 201–202.
– Wysłobocki, Tomasz: *Obywatelki. Kobiety w przestrzeni publicznej we Francji przełomu wieków XVIII i XIX*, Kraków 2014.

Michaela Antonín Malaníková

Univerzita Palackého v Olomouci
Katedra historie

Wdowy w społeczności miejskiej późnośredniowiecznej Europy (ze szczególnym uwzględnieniem sytuacji na Morawach)[1]

Widows in the Urban Society of Late Medieval Europe (with Particular Regard to the Situation in Moravia)

Based on the results of the analysis of the sources of Moravian origin as well as examples from other European cities we came to the conclusion that in comparison with two other female estates (virgins, wives) of the medieval urban society, the status of widows was the most independent, which was enabled by the contemporary urban law. This relative liberty had its justification in the economic sphere — widows could administer rather freely their properties. As witnessed in numerous cases, widows, especially the wealthy ones, did not hesitate to use their privileges fully and, as a result, they had the largest potential to leave some traces in the written sources.

Keywords: Middle Ages, Moravia, urban society, gender, widows, medieval law

Słowa kluczowe: średniowiecze, Morawy, społeczność miejska, gender, wdowy, prawo średniowieczne

Uchwycenie podstawowych zarysów zjawiska tak złożonego jak wdowieństwo w średniowiecznej społeczności miejskiej[2] jest nie lada wyzwaniem, któremu jednak postaram się na poniższych stronach sprostać. Ze względu

[1] Tekst powstał dzięki wsparciu projektu GAČR *Centrum pro transdisciplinární výzkum kulturních fenoménů ve středoevropských dějinách: obraz, komunikace, jednání*, nr 14-36521G oraz dzięki wsparciu projektu w ramach programu Excelence 2015 FF UP *Dofinancování Centra pro transdisciplinární výzkum kulturních fenoménů ve středoevropských dějinách: obraz, komunikace, jednání.* Tłumaczenie tekstu na język polski Gabriela Maria Gańczarczyk.

[2] Oprócz tego, że specyfice wdowieństwa zawsze poświęca się uwagę w szeroko pojętych pracach genderowych dotyczących epoki przednowoczesnej, temat ten podejmuje też szereg zbiorów studiów i monografii, m.in. C.M. Barron, A.F. Sutton (red.): *Medieval London Widows 1300–1500*, London 1994; B.-J. Kruse: *Witwen: Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2007; J.M. Lanza: *From Wives to Widows in Early Modern Paris. Gender, Economy and Law*, Aldershot 2007.

na moje zainteresowania badawcze skoncentruję się głównie na materiale źródłowym pochodzącym z miast Moraw, jednak prezentowane wyniki badań postaram się umieścić w szerszym, europejskim kontekście, tak aby możliwe było uchwycenie bardziej ogólnego obrazu pozycji wdów na omawianym obszarze w późnym średniowieczu.

Żeby lepiej zrozumieć możliwości i ograniczenia, jakie dawała przestrzeń, w ramach której ówczesne mieszczanki funkcjonowały po śmierci swojego męża, należy najpierw zwrócić uwagę na ramy prawne wdowiego losu. Średniowieczna literatura moralitetowa[3], podobnie jak normy prawne sensu stricto, restrykcyjnie rozróżniały trzy fazy kobiecego życia, czyli panieństwo, małżeństwo i wdowieństwo. Biorąc pod uwagę fakt, że w późnośredniowiecznym społeczeństwie powszechny był model tzw. seryjnej monogamii, kiedy to małżonkowie i małżonki po śmierci swoich partnerów ponownie wstępowali w związki małżeńskie, owe trzy fazy odpowiadają raczej różnym formom funkcjonowania w społeczeństwie niż następującym po sobie cyklom życia. Praktyka kilkukrotnego zawierania małżeństwa prowadziła do powstawania stosunkowo złożonych konstelacji rodzinnych, kiedy pod jednym dachem wychowywane były dzieci z pierwszych, drugich, ewentualnie kolejnych małżeństw ich rodziców, co prowadziło do sytuacji nie różniących się nadto od modelu typowego dla dzisiejszych małżeństw zakończonych rozwodem. Jak zdają się sugerować zachowane umowy ślubne, kobiety, czy lepiej wdowy, miewały w przypadku kolejnych ślubów większą swobodę decydowania o wyborze potencjalnego partnera niż w przypadku pierwszego związku[4]. W tym kontekście istotną kwestię odgrywało umacnianie znaczenia tzw. rodziny nuklearnej (małżonków i dzieci), będące efektem procesu urbanizacji i odbywające się kosztem kolateralnych (męskich) linii rodzinnych. Proces ten dotyczył w znacznie większym stopniu środowisk miejskich Europy Zachodniej i Środkowej[5] niż na przykład miast w dzisiejszych

[3] Korpusy tekstów literackich z okresu wczesnej nowożytności, powstałych na ziemiach czeskich, a dotyczących dyskursów panieństwa, wdowieństwa i stanu małżeńskiego ukazały się niedawno dzięki staraniom Jany Ratajovej i Lucii Storchovej, edytorek tomów i autorek opracowań naukowych, zob. J. Ratajová, L. Storchová (red.): *Nádoby mdlé, hlavy nemající? Diskursy panenství a vdovství v české literatuře raného novověku*, Praha 2008; J. Ratajová, L. Storchová (red.): *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009.

[4] Na temat umow ślubnych w średniowiecznej Pradze por. K. Jíšová: *Manželství v pražském měšťanském prostředí. Staroměststké svatební smlouvy z druhé poloviny 15. století*, w: P. Kras, M. Nodl (red.): *Manželství v pozdním středověku: rituály a obyčeje*, Praha 2014, s. 227–236.

[5] Por. np. K. Szende: *From mother to daughter, from father to son? Intergenerational patterns of bequeathing movables in late medieval Bratislava*, w: „Annual of medieval studies at CEU", 7 (2001), s. 216.

Włoszech, gdzie wpływy rodziny poszerzonej były większe, szczególnie w warstwach bardziej zamożnych[6].

Najogólniej można stwierdzić, że wdowę, szczególnie majętną, przed wstąpieniem w nowy związek małżeński mogło powstrzymywać to, że w porównaniu z pannami i żonami, dysponowała wyraźnie szerszym spektrum możliwości, przynajmniej z punktu widzenia ówczesnego prawa. Ową względną swobodę równoważył jednak wyraźnie wyższy stopień odpowiedzialności prawnej. Status prawny wdów w miastach morawskich (i w wielu innych miastach europejskich) był zbliżony do statusu mieszczan płci męskiej. Wdowy mogły swobodnie dysponować swoim majątkiem, mogły sporządzać ostatnią wolę i zapisywać w swoich testamentach co i komu chciały. W odróżnieniu od kobiet zamężnych, mogły także być opiekunami prawnymi swoich niepełnoletnich dzieci[7]. W sprawach sądowych mogły oskarżać i być oskarżane, nie potrzebując pełnomocnika. Swoboda ta wynikała z faktu, że wdowa posiadała prawo dysponowania majątkiem, który w niektórych przypadkach mógł osiągać znaczne rozmiary.

Jeśli bowiem małżonek zmarł zanim sporządził testament, w wielu miastach europejskich ówczesne prawo miejskie gwarantowało część majątku wdowie. W miastach naszego regionu zazwyczaj mowa jest o jednej trzeciej majątku, natomiast pozostałe dwie trzecie przypadały dzieciom[8]. Jednak analiza morawskich testamentów sporządzanych w środowiskach miejskich wykazała, że małżonkowie na ogół przekazywali swoim żonom więcej, niż wynikało to z litery prawa, zaś w przypadku małżeństw bezdzietnych nierzadko przekazywali im cały majątek rodzinny. Dzięki takim praktykom pojawiły się wyjątkowo bogate mieszkanki miast, które dodatkowo posiadały znaczny stopień niezależności prawnej.

Właśnie aspekt ekonomiczny był w przypadku wdów kluczowy: jeśli wdowa miała stabilne zaplecze materialne, jej pozycja mogła być bardzo korzystna i stawała się interesująca nie tylko dla potencjalnych zalotników, ale także na przykład dla instytucji kościelnych, które często właśnie od (bezdzietnych) wdów otrzymywały najbardziej szczodre dary.

---

[6] Por. J. Goody: *Proměny rodiny v evropské historii*, tłum. P. Diestlerová, Praha 2006, s. 75.

[7] Na temat południowomorawskiego regionu prawnego i jego ram normatywnych por. M. Flodr: *Brněnské městské právo. Zakladatelské období (–1359)*, Brno 2001. Na temat poszczególnych wymienionych paragrafów por. idem (red.): *Právní kniha města Brna z poloviny 14. století*, t. 1: *Úvod a edice*, Brno 1990, s. 308, nr 482c; s. 312, nr 498; s. 312, nr 493.

[8] Zob. A. Haas: *Omezení odúmrti a vdovská třetina v starém českém právu*, w: „Právněhistorické studie", 17 (1973), szczególnie s. 212–215; ostatnio na temat trzeciej części majątku należnej wdowom zamieszkującym ziemie czeskie por. M. Hrubá: *Zvonění na sv. Alžbětu. Obraz norem a sociální praxe v životních strategiích měšťanek na prahu raného novověku*, Praha 2011, s. 62 oraz przyp. 23, s. 282.

W niektórych miastach europejskich, na przykład w Strasburgu, wysokość daru, który wdowy mogły przekazać instytucji, była jednak ograniczona[9]. Wnioski na temat sytuacji ekonomicznej wdów możemy wyciągać na podstawie średniowiecznych dokumentów podatkowych, które zachowały się w niektórych miastach europejskich.

Mimo że w każdym miejscu dokumentacja ta prowadzona były w oparciu o inne reguły, pozwala ona na sformułowanie bardziej systematycznych wniosków. W tzw. rejestrach podatkowych (czes. berní rejstřík) były ewidencjonowane wszystkie osoby posiadające w mieście nieruchomości lub też zajmujące się handlem czy prowadzące zakłady rzemieślnicze. Chodziło zatem o jakąś formę bezpośredniego opodatkowania mieszkańców i mimo że część populacji nie była odnotowywana z powodów ekonomicznych lub innych, w interesie rad miejskich leżało, by rejestry te były jak najdokładniejsze. W przypadku kobiet sytuacja była jednak bardziej złożona. Kobiety zamężne nie były ewidencjonowane w tego typu źródłach, ponieważ osobą reprezentującą rodzinę był wyłącznie mąż. Natomiast wdowy — wyraźnie określane tym mianem — często należały do najzamożniejszej części populacji miejskiej.

Podczas analizy serii rejestrów podatkowych pochodzących z późnośredniowiecznego Brna i Igławy (czes. Jihlavy) doszłam do wniosku, że w porównaniu z kobietami niezamężnymi sytuacja ekonomiczna większości wdów była znacznie korzystniejsza i bardziej stabilna[10]. Do identycznych wniosków doszli badacze i badaczki badający inne miasta europejskie, na przykład Ieper i Brugię: po porównaniu sytuacji tzw. single women (czyli kobiet, które jeszcze nie wyszły za mąż, żyjących długotrwale bez męża oraz wdów), Peter Stabel ustalił, że sytuacja wdów była znacznie bardziej stabilna, co wiązało się między innymi z faktem, że często po śmierci męża przejmowały prowadzenie warsztatu rzemieślniczego czy sklepu[11].

Korzystna sytuacja ekonomiczna wdów nie była jednak kwestią oczywistą i z całą pewnością w miastach późnego średniowiecza znaleźlibyśmy także kobiety, które po śmierci swojego męża borykały się z wielkimi trudnościami, by zapewnić byt materialny sobie i swoim dzieciom. O wielu takich przypadkach wspomina na przykład Katalin Szende w swojej pracy

---

[9] Por. C. Opitz: *Emanzipiert oder marginalisiert? Witwen in der Gesellschaft des späten Mittelalters*, w: B. Lundt (red.): *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten*, München 1991, s. 47.

[10] Por. M. Malaníková: *Brněnské ženy 1343–1477 ve světle berních pramenů*, w: „Brno v minulosti a dnes", 18 (2005), passim.

[11] Por. P. Stabel: *Working Alone? Single Women in the Urban Economy of Late Medieval Flanders (Thirteenth – Early Fifteenth Centuries)*, w: J. De Groot, I. Devos, A. Schmidt (red.): *Single Life and the City 1200–1900*, New York 2015, s. 32.

dotyczącej sytuacji w średniowiecznym Soproniu[12]. Jednak w analizie źródeł morawskiej proweniencji wdowy jednoznacznie należą do warstw od średniej do najzamożniejszej. Obok rejestrów poboru miejskiego (czes. rejstřík městské sbírky, na obszarze Czech termin ten występował powszechniej niż rejestr podatkowy — czes. berní rejstřík) świadczą o tym także tzw. księgi podatkowe (czes. berní knihy), które na terenie Moraw zawierały spis nieruchomości należących do poszczególnych mieszczan i mieszczanek i stanowiły dokument, na podstawie którego naliczany był podatek. Wynika z nich, że do wdów należały domy, winnice, słodownie, ławy mięsne, a także młyny za miastem oraz części wsi. W księgach podatkowych wdowy pojawiają się częściej niż inne grupy kobiet, stanowiąc od ponad 50% do 90% wszystkich zapisów. W odróżnieniu od kobiet niezamężnych, które w rejestrach podatkowych miewały wpisany zawód, zatem zapewne płaciły podatek od wykonywanej pracy zarobkowej, u wdów często nie ma zapisu o profesji, co wskazuje właśnie na posiadanie nieruchomości, będących podstawą ich majątku.

Wiele zamożnych wdów nie ograniczało się jednak wyłącznie do bycia rentierkami, ale aktywnie podejmowały się najróżniejszych działań zarobkowych, typowych dla profesji handlowych, czasami też kontynuowały działalność rzemieślniczą w zakładzie odziedziczonym po mężu[13]. Warunki, na jakich wdowy po mistrzach mogły kontynuować działalność rzemieślniczą, bardzo się różniły w poszczególnych miastach europejskich i zależały od wykonywanego rzemiosła. W niektórych przypadkach nie było to w ogóle możliwe, lub możliwe tylko przez jakiś czas[14]. Dowody na aktywne uczestnictwo wdów w gospodarce miejskiej i życiu cechowym możemy odnaleźć w różnorodnych zachowanych źródłach z tamtego okresu, wśród których najbardziej typowymi są ich testamenty. W kontekście analizy żeńskiej części populacji średniowiecznych miast widać, że to właśnie wdowy były tymi, które najczęściej pozostawiały testamenty, co związane było z przywoływanym

---

[12] Por. K. Szende: *Craftsmen s Widows in Late Medieval Sopron*, w: M. Hietala, L. Nilsson (red.): *Women in Towns: The Social Position of European Urban Women in a Historical Context*, Stockholm/Helsinki 1999, s. 14–15. Na powyższy aspekt wdowiego losu w kontekście funkcjonowania w średniowiecznym społeczeństwie patriarchalnym wyraźnie zwraca uwagę także Opitz, op. cit., s. 33–38.

[13] Przykład pewnej wdowy, która w średniowiecznym Ołomuńcu skutecznie podjęła się prowadzenia warsztatu po mężu przytacza P. Elbel: *Testamentum Anne der Hanns molerynn. Závěť první jménem známé moravské malířky?* w: H. Ambrožová, T. Dvořák, B. Chocholáč, L. Jan, P. Pumpr (red.): *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*, Brno 2009, s. 821–831.

[14] Przykłady z miast Rzeszy podaje E. Ennen: *Ženy ve středověku*, Praha 2001, s. 143–144.

już wcześniej prawem do swobodnego dysponowania majątkiem oraz chęcią jego jak najlepszego wykorzystania także po śmierci, ewentualnie rozdysponowania go między krewnych, przyjaciół i instytucje (kościelne). W miastach Moraw ostatnia wola kobiet stanowi mniej więcej jedną trzecią wszystkich zachowanych tego typu dokumentów, a absolutna większość wśród nich to testamenty wdów[15]. Do podobnych wniosków doprowadziły badania mediewistyczne prowadzone w innych miastach, np. Lubece oraz Kolonii[16].

Interesującym źródłem informacji o komercyjnych transakcjach, które zawierały morawskie mieszczanki, przedstawiają tzw. *Zemské desky*, gdzie ewidencjonowane są między innymi spory prowadzone przed sądem ziemskim, a dotyczące spraw szlachty i jej majątku. W niektórych przypadkach możemy tu znaleźć także oskarżenia, które wobec członków i członkiń stanu szlacheckiego wysuwały osoby pochodzenia mieszczańskiego i to nie tylko mężczyźni, ale także kobiety, przede wszystkim wdowy. Oskarżenia te są między innymi dowodem prowadzenia przez nie osobiście działalności handlowej. Dla zilustrowania tego faktu przywołajmy dwa przykłady: w latach 1412 i 1413 brneńska mieszczanka Kateřina Kovlova oskarżyła trzy szlachcianki, które nie zapłaciły jej za piwo, mięso i nocleg, co wskazuje na to, że Kateřina była właścicielką gościńca. W dwa lata później pochodząca z tego samego miasta Margareta Payerova, zajmująca się handlem luksusowymi materiałami, złożyła skargę na arystokratkę Čeňkę z Ronova z powodu sporego długu (w wysokości 1200 groszy)[17]. Wymienione przykłady świadczą nie tylko o aktywnym udziale tych kobiet w życiu gospodarczym swoich społeczności, ale także o tym, że nie wahały się one dochodzić swoich praw, i to nawet w sądzie ziemskim.

Powszechnie wiadomo, że gospodarka europejska przez całe średniowiecze cierpiała na niedostatek środków finansowych w gotówce. W tym kontekście warto zaznaczyć, że bogate wdowy dzięki posiadanemu kapitałowi mogły funkcjonować w strukturach społeczności miejskiej i zawierać najróżniejszego typu transakcje, o czym świadczą między innymi listy długów i należności w ich testamentach[18]. Nie wiemy wprawdzie, w jakich

---

[15] Por. M. Malaníková: *Testamentární strategie v pozdně středověkých městech (na příkladu Brna a Znojma)*, w: „Časopis Matice moravské", 133 (2014), s. 257.

[16] Por. B. Noodt: *Religion und Familie in der Hansestadt Lübeck anhand der Bürgertestamente des 14. Jahrhunderts*, Hamburg 2000, s. 259; B. Klosterberg: *Zur Ehre Gottes und zum Wohl der Familie — Kölner Testamente von Laien und Klerikern im Spätmittelalter*, Köln 1995, s. 60.

[17] Por. V. Brandl (red.): *Libri citationum et sententiarum seu Knihy půhonné a nálezové*, t. 2, Brno 1873, s. 271, nr 1121, 1122; s. 281, nr 1183; s. 359, nr 1451.

[18] Na fakt, że wczesnonowożytne czeskie wdowy po śmierci męża przejmowały prowadzenie finansów rodziny oraz że długi i należności tworzyły zwyczajny rodzaj zapisów inwentarzo-

okolicznościach owe transakcje były zawierane, ale w przypadku Moraw znaczącym jest, że zaczynają się pojawiać na większą skalę po wygnaniu z miast regionu Żydów w połowie XV wieku[19]. Przywołajmy zatem chociaż jeden przykład: Anna, wdowa po Vaňku z Pohořelic, wymienia w swoim testamencie cały szereg dłużników stanu świeckiego oraz duchownego, i mimo że ogólna wartość długów nie jest sumą zawrotną, liczba dłużników jest spora. Możemy więc być absolutnie pewni, że prowadziła ich pisemną ewidencję. Komentarz ten, świadczący o wzroście zapotrzebowania na prowadzenie pisemnej agendy oraz podnoszeniu się poziomu piśmienności, można rozciągnąć na późnośredniowieczne środowisko miejskie jako takie[20], ale w przypadku wdów ma wyjątkowe znaczenie, ponieważ możemy je uważać za najbardziej samodzielną grupę miejskiej populacji kobiecej. Jest zatem ewidentne, że to właśnie one miały największą potrzebę opanowania sztuki czytania (jak również pisania) i liczenia, chcąc w swoich społecznościach odnieść sukces w życiu publicznym[21].

Jak już zostało zaznaczone, bogata, a przede wszystkim młoda wdowa, nierzadko stawała się niezwykle atrakcyjna dla potencjalnych konkurentów, którzy często nie przebierali w środkach, by ją usidlić. Groziło to popadnięciem w niemałe tarapaty, tym bardziej, jeśli weźmiemy pod uwagę, jak zasadnicze znaczenie dla wszystkich członkiń i członków społeczności przednowoczesnej miało dobre imię, podstawowy filar ich tożsamości. Było też, nie przesadzając, warunkiem koniecznym udanego życia bez względu na grupę społeczną, do której należeli. Jednak dla konkurentów motywacją mógł być nie tylko majątek, ale także fakt, że dzięki małżeństwu z wdową znacznie łatwiejszą stawała się procedura przyjmowania czeladnika do cechu. O praktykach takich wspominają statuty cechowe w całej Europie. Mowa tu o tendencji, z którą spotykamy się także w czasach nowożytnych, a która stawała się tym popularniejsza, im bardziej ograniczany był dostęp do pozycji mistrzów cechowych[22]. Pierwotnie status czeladnika był wyłącznie fazą

---

wych zwróciła uwagę także M. Hrubá: *Peníze v životě měšťanek v předbělohorském období*, w: „Theatrum historiae", 6 (2010), s. 280.

[19] Z Igławy Żydów wygnano w 1426 r., z Brna, Ołomuńca i Znojma zaraz na początku II poł. XV w. (w 1454 r.).

[20] Na temat wykształcenia i kultury piśmiennej w czeskim środowisku laickim w późnym średniowieczu por. m.in. F. Šmahel: *Piśmienność warstw ludowych w Czechach w XIV i XV wieku*, w: B. Geremek (red.): *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, Wrocław 1978, s. 189–205.

[21] Na temat kształcenia kobiet z warstw miejskich w średniowieczu por. m.in. odpowiednie fragmenty w pracy E. Kleinau, C. Opitz (red.): *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, t. 1: *Vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, Frankfurt/New York 1996, zwłaszcza s. 78–102.

[22] Annette Winter podkreśla wzrost liczby małżeństw wdów z czeladnikami od czasów zamykania się cechów, czyli od XV w., por. A. Winter: *Studien zur sozialen Situation der Frauen*

przejściową w cyklu życia. Pod koniec średniowiecza, w związku z zamykaniem się struktur cechowych, stał się jednak dożywotnią dolą i właśnie ślub z wdową po mistrzu mógł stanowić legalną drogę wyjścia z błędnego kręgu i pozwolić na wspięcie się o stopień wyżej w hierarchii społecznej[23]. Również dla wdowy takie małżeństwo mogło być korzystne, ponieważ poza partnerem życiowym zyskiwała doświadczonego współpracownika — z tego punktu widzenia możemy mówić o obopólnie korzystnym mariażu. Co ciekawe, także w cechach kobiecych, które znamy z kilku miast europejskich, gdzie pojawia się bardzo wyspecjalizowana produkcja rzemieślnicza[24], istniały bardzo podobne warunki dotyczące wdowców po mistrzyniach. Świadczą o tym na przykład statuty cechu producentek przędzy z Kolonii[25].

Rozważając kwestię potencjalnego kandydata na męża, wdowa musiała być bardzo ostrożna i kierować się w pierwszym rzędzie zagwarantowaniem praw dzieciom, które urodziły się w poprzednim małżeństwie, a także tym, by nie trafiła na języki, co mogłoby być zgubne dla jej dobrego imienia. O tym, jak zasadniczą rolę odgrywało dbanie o swoją dobrą reputację, świadczą między innymi zachowane dokumenty dotyczące sporów o honor, które od pewnego czasu są poddawane analizie w całej Europie[26]. Natomiast wyniki badań okazują się podobne — zostało udowodnione, że konstrukcja honoru była silnie genderowo zróżnicowana: w przypadku mężczyzn na jego postrzeganie składało się wiele czynników, takich jak na przykład cechy charakteru, dostojeństwo czy odnoszenie sukcesów w pracy zawodo-

---

in der Stadt Trier nach der Steuerliste von 1364. Die Unterschicht, w: „Kurtrierisches Jahrbuch", 15 (1975), s. 39.

[23] Na ten temat bardziej szczegółowo zob. np. C.M. Fitzgerald: *The Drama of Masculinity and Medieval English Guild Culture*, New York 2007, passim; J.P. Goldberg: *Masters and Men in Later Medieval England*, w: D.M. Hadley (red.): *Masculinity in Medieval Europe*, London 1998, s. 56–70; R. Mazo Karras: *From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, Philadelphia 2003, na temat środowiska miejskiego por. s. 109–150.

[24] Dokumenty na temat pełnego członkostwa kobiet w cechach są na terenie Europy bardzo rzadkie. Na temat aktywności kobiet w europejskich cechach i na temat genderowych mechanizmów dystrybucji władzy w tych organizacjach por. M. Kowaleski, J.M. Bennett: *Crafts, Guilds, and Women in the Middle Ages: Fifty Years after Marian K. Dale*, w: J.M. Bennett, E.A. Clarc, J.F. O'Barr, B.A. Vilen, S. Westphal-Wihl (red.): *Sisters and Workers in the Middle Ages*, Chicago/London 1989, s. 11–38.

[25] Por. M. Wensky: *Die Stellung der Frau in der stadtkölnischen Wirtschaft im Spätmittelalter*, Köln/Wien 1980, s. 63.

[26] Na temat mechanizmów społecznej inkluzji i ekskluzji w oparciu o honor np. B.A. Hanawalt: *„Of Good and Ill Repute" Gender and Social Control in Medieval England*, New York/Oxford 1998. We wczesnym okresie nowożytnym por. R. van Dülmen: *Bezectní lidé. O katech, děvkách a mlynářích. Nepočestnost a sociální izolace v raném novověku*, tłum. J. Boček, Praha 2003, s. 13–14.

wej, natomiast u kobiet podstawowymi kryteriami były cnota i abstynencja seksualna.

Jak starałam się wykazać, wdowieństwo było czymś więcej niż tylko specyficzną fazą życia, było także kategorią prawną i społeczną, która w wielu aspektach dawała kobiecie specyficzne możliwości[27]. Jeśli wdowa chciała korzystać z większego pola działania w społeczności miejskiej, musiała sprostać wymaganiom moralnym stawianym przez ówczesną społeczność, z których zasadniczym była cnota. Z punktu widzenia autorytetów kościelnych, wdowy były grupą szczególnego ryzyka — mowa bowiem o kobietach, którym nieobce były powinności związane z pożyciem małżeńskim, w tym współżycie seksualne, a jednocześnie nie podlegały w danym momencie męskiej kontroli[28]. Wdowy musiały zatem być przygotowane do bronienia swojego honoru bez wahania i publicznie, jeśli zachodziła taka potrzeba.

W tym kontekście chciałabym przywołać dwa morawskie przykłady, kiedy to wdowy nie wahały się walczyć o swój honor przed sądami kościelnymi i świeckimi[29]. Na początku lat siedemdziesiątych XV wieku biskup ołomuniecki badał skargę brneńskiej wdowy Reginy Španovej na pochodzącego z Ratyzbony mieszczanina Konráda Huebara, który nie pozwalał jej zawrzeć nowego małżeństwa z wybrankiem, Jindřichem Španem, posługując się w tym celu rzekomą umową małżeńską, którą jakoby zawarli. Ponieważ jednak Konrád nie stawił się, by w tej sprawie złożyć wyjaśnienia przed biskupem, zostało mu nakazane wieczyste milczenie, a Regina automatycznie została oczyszczona z oskarżeń i mogła zawrzeć nowe małżeństwo[30]. Jeszcze bardziej wymowny jest starszy przypadek rozpatrywany przed sądem miejskim, o którym zaświadcza brneńska *Právní kniha písaře Jana* z połowy XIV wieku. Mowa tam o skardze niewymienionej z nazwiska wdowy, ale — co znamienne — podkreślane jest jej dobre imię. Obwiniła

---

[27] Na ten temat np. C. Beattie: *Medieval Single Woman: The Politics of Social Classification in Late Medieval England*, Oxford/New York 2007, s. 79.

[28] Zob. B. A. Hanawalt: *Remarriage as an Option for Urban and Rural Widows in Late Medieval England*, w: S. S. Walker (red.): *Wife and Widow in Medieval England*, Michigan 1993, s. 143, 159.

[29] Szczegółowe informacje na temat tych przypadków i sposobu budowania honoru w średniowiecznych miastach morawskich zob. T. Borovský, M. Malaníková: *Genderové aspekty sporů o čest ve středověku*, w: T. Borovský, D. Janiš, M. Malaníková et al.: *Spory o čest ve středověku a raném novověku*, Brno 2010, s. 113–126.

[30] Na temat tego przypadku por. J. Dřímal: *Notář Jan Thabrarr*, w: „Časopis Matice moravské", 58 (1934), s. 122; S. Petr: *Soupis rukopisů knihovny při farním kostele svatého Jakuba v Brně*, Praha 2007, s. 58 ccc, s. 59 ggg oraz hhh; najnowsze informacje na temat owej brneńskiej mieszczanki oraz rodziny, z której pochodziła, zob. M. Malaníková: *Regina Španová — možnosti využití mikrohistorie na příkladu života obyvatelky středověkého Brna*, w: „Brno v minulosti a dnes", 22 (2009), s. 71–91.

ona sługę swojego zmarłego męża o szarganie jej reputacji w mieście w ten sposób, że twierdzi, iż przyobiecali sobie małżeństwo i że nawet obcowali ze sobą cieleśnie. Było to bardzo poważne oskarżenie, dlatego też sąd miejski podszedł do niego z należną powagą. Podobnie jak w pierwszym przypadku, również i tu oskarżony nie był w stanie w żaden sposób udowodnić prawdziwości swoich słów, co tym razem okazało się fatalne w skutkach i sprowadziło na oskarżonego surową karę: został mu wycięty język oraz został skazany na dożywotnie wygnanie z miasta[31]. Na podstawie opisanych przykładów wdowy zaczynają się jawić jako najbardziej zagrożona podobnymi typami ataków grupa kobiet mieszczańskich. Z analogicznymi sytuacjami spotykamy się także w innych miastach europejskich[32].

Wdowieństwo stanowiło pewien etapy życia, czy też status, na który składało się wiele specyficznych aspektów, co starałam się wykazać w niniejszym tekście, przytaczając wyniki analiz morawskich materiałów źródłowych i przykładów z innych miast europejskich. W porównaniu z innymi grupami kobiet wyróżnianymi przez średniowieczną kulturę, czyli pannami i mężatkami, wdowy cieszyły się największym zakresem swobód gwarantowanych przez ówczesne prawo, z których skutecznie korzystały także w praktyce. Owa względna swoboda była jednak okupiona wyraźnie wyższym stopniem odpowiedzialności prawnej oraz warunkowana ich niezależnością ekonomiczną: jako panie na swoich włościach, mieszczańskie wdowy w wielu miastach mogły dowolnie dysponować swoim majątkiem i uczestniczyć w szeroko rozumianym życiu publicznym, dlatego też miały potencjalnie największe szanse pozostawienia po sobie śladów w źródłach pisanych.

Bibliografia

- Barron, Caroline M.; Sutton, Anne F. (red.): *Medieval London Widows 1300–1500*, London 1994.
- Beattie, Cordelia: *Medieval Single Woman: The Politics of Social Classification in Late Medieval England*, Oxford/New York 2007.
- Borovský, Tomáš; Malaníková, Michaela: *Genderové aspekty sporů o čest ve středověku*, w: T. Borovský, D. Janiš, M. Malaníková et al.: *Spory o čest ve středověku a raném novověku*, Brno 2010, s. 113–126.
- Brandl, Vincentius (red.): *Libri citationum et sententiarum seu Knihy půhonné a nálezové*, t. 2, Brno 1873.

[31] Por. M. Flodr (red.): *Právní kniha…*, s. 355–356, s. 606.

[32] Zob. B.A. Hanawalt: *The Wealth of Wives. Women, Law, and Economy in Late Medieval London*, Oxford/New York 2007, s. 111.

– Dřímal, Jaroslav: *Notář Jan Thabrarr*, w: „Časopis Matice moravské", 58 (1934), s. 1–144.
– Dülmen, Richard, van: *Bezectní lidé. O katech, děvkách a mlynářích. Nepočestnost a sociální izolace v raném novověku*, tłum. J. Boček, Praha 2003.
– Elbel, Petr: *Testamentum Anne der Hanns molerynn. Závěť první jménem známé moravské malířky?* w: H. Ambrožová, T. Dvořák, B. Chocholáč, L. Jan, P. Pumpr (red.): *Historik na Moravě. Profesoru Jiřímu Malířovi, předsedovi Matice moravské a vedoucímu Historického ústavu FF MU, věnují jeho kolegové, přátelé a žáci k šedesátinám*, Brno 2009, s. 821–831.
– Ennen, Edith: *Ženy ve středověku*, Praha 2001.
– Fitzgerald, Cristina M.: *The Drama of Masculinity and Medieval English Guild Culture*, New York 2007.
– Flodr, Miroslav: *Brněnské městské právo. Zakladatelské období (–1359)*, Brno 2001.
– Flodr, Miroslav (red.): *Právní kniha města Brna z poloviny 14. století*, t. 1: *Úvod a edice*, Brno 1990.
– Goldberg, Jeremy P.: *Masters and Men in Later Medieval England*, w: D.M. Hadley (red.): *Masculinity in Medieval Europe*. London 1998, s. 56–70.
– Goody, Jack: *Proměny rodiny v evropské historii*, tłum. P. Diestlerová, Praha 2006.
– Haas, Antonín: *Omezení odúmrti a vdovská třetina v starém českém právu*, w: „Právněhistorické studie", 17 (1973), s. 199–218.
– Hanawalt, Barbara A.: *„Of Good and Ill Repute". Gender and Social Control in Medieval England*, New York/Oxford 1998.
– Hanawalt, Barbara A.: *Remarriage as an Option for Urban and Rural Widows in Late Medieval England*, w: S. Sheridan Walker (red.): *Wife and Widow in Medieval England*, Michigan 1993, s. 141–164.
– Hanawalt, Barbara A.: *The Wealth of Wives. Women, Law, and Economy in Late Medieval London*, Oxford/New York 2007.
– Hrubá, Michaela: *Peníze v životě měšťanek v předbělohorském období*, w: „Theatrum historiae", 6 (2010), 263–284.
– Hrubá, Michaela: *Zvonění na sv. Alžbětu. Obraz norem a sociální praxe v životních strategiích měšťanek na prahu raného novověku*, Praha 2011.
– Jíšová, Kateřina: *Manželství v pražském měšťanském prostředí. Staroměststké svatební smlouvy z druhé poloviny 15. století*, w: P. Kras, M. Nodl (red.): *Manželství v pozdním středověku: rituály a obyčeje*, Praha 2014, s. 227–236.
– Kleinau, Elke; Opitz, Claudia (red.): *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung*, t. 1: *Vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, Frankfurt/New York 1996.
– Klosterberg, Brigitte: *Zur Ehre Gottes und zum Wohl der Familie — Kölner Testamente von Laien und Klerikern im Spätmittelalter*, Köln 1995.
– Kowaleski, Maryanne; Bennett, Judith M.: *Crafts, Guilds, and Women in the Middle Ages: Fifty Years after Marian K. Dale*, w: J.M. Bennett, E.A. Clarc, J.F. O'Barr, B.A. Vilen, S. Westphal-Wihl (red.): *Sisters and Workers in the Middle Ages*, Chicago/London 1989, s. 11–38.
– Kruse, Britta-Juliane: *Witwen: Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/New York 2007.
– Lanza, Janine M.: *From Wives to Widows in Early Modern Paris. Gender, Economy and Law*, Aldershot 2007.
– Malaníková, Michaela: *Brněnské ženy 1343–1477 ve světle berních pramenů*, w: „Brno v minulosti a dnes", 18 (2005), s. 21–42.
– Malaníková, Michaela: *Regina Španová — možnosti využití mikrohistorie na příkladu života obyvatelky středověkého Brna*, w: „Brno v minulosti a dnes", 22 (2009), s. 71–91.

- Malaníková, Michaela: *Testamentární strategie v pozdně středověkých městech (na příkladu Brna a Znojma)*, w: „Časopis Matice moravské", 133 (2014), s. 253–272.
- Mazo Karras, Ruth: *From Boys to Men. Formations of Masculinity in Late Medieval Europe*, Philadelphia 2003.
- Noodt, Birgit: *Religion und Familie in der Hansestadt Lübeck anhand der Bürgertestamente des 14. Jahrhunderts*, Hamburg 2000.
- Opitz, Claudia: *Emanzipiert oder marginalisiert? Witwen in der Gesellschaft des späten Mittelalters*, w: B. Lundt (red.): *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten*, München 1991, s. 25–48.
- Petr, Stanislav: *Soupis rukopisů knihovny při farním kostele svatého Jakuba v Brně*, Praha 2007.
- Ratajová, Jana; Storchová, Lucie (red.): *Nádoby mdlé, hlavy nemající? Diskursy panenství a vdovství v české literatuře raného novověku*, Praha 2008.
- Ratajová, Jana; Storchová, Lucie (red.): *Žena není příšera, ale nejmilejší stvoření boží. Diskursy manželství v české literatuře raného novověku*, Praha 2009.
- Stabel, Peter: *Working Alone? Single Women in the Urban Economy of Late Medieval Flanders (Thirteenth – Early Fifteenth Centuries)*, w: J. De Groot, I. Devos, A. Schmidt (red.): *Single Life and the City 1200–1900*, New York 2015, s. 27–49.
- Szende, Katalin: *Craftsmen s Widows in Late Medieval Sopron*, w: M. Hietala, L. Nilsson (red.): *Women in Towns: The Social Position of European Urban Women in a Historical Context*, Stockholm/Helsinki 1999, s. 13–23.
- Szende, Katalin: *From mother to daughter, from father to son? Intergenerational patterns of bequeathing movables in late medieval Bratislava*, w: „Annual of medieval studies at CEU", 7 (2001), s. 209–232.
- Šmahel, František: *Piśmienność warstw ludowych w Czechach w XIV i XV wieku*, w: B. Geremek (red.): *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, Wrocław 1978, s. 189–205.
- Wensky, Margret: *Die Stellung der Frau in der stadtkölnischen Wirtschaft im Spätmittelalter*, Köln/Wien 1980.
- Winter, Annette: *Studien zur sozialen Situation der Frauen in der Stadt Trier nach der Steuerliste von 1364. Die Unterschicht*, w: „Kurtrierisches Jahrbuch", 15 (1975), s. 20–45.

Jacek Pielas
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach
Instytut Historii

Dziedziczenie dóbr nieruchomych przez szlachcianki w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku na tle porównawczym

Inheritance of Immovable Property by Noblewomen in the Polish-Lithuanian Commonwealth from the 16th to the 18th Century in a Comparative Context

The article presents the issue of inheritance of immovable property (estates) by noblewomen in the Polish-Lithuanian Commonwealth from the 16th to the 18th century in a comparative context of selected European countries. It discusses the legal basis for inheritance of estates by noblewomen in the Commonwealth and shows the basic elements of inheritance practices in the Old Polish period. In conclusion, the article states that the former regulations and practices did not differ significantly from most European countries and the situation of noblewomen in the Commonwealth from the 16th to the 18th century was comparable in this respect.

Keywords: nobility, inheritance, estates, inheritance law, women

Słowa kluczowe: szlachta, dziedziczenie, dobra ziemskie, prawo spadkowe, kobiety

Niniejszy artykuł prezentuje w syntetycznym ujęciu zagadnienie dziedziczenia dóbr nieruchomych (ziemskich) przez kobiety-szlachcianki w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku na tle wybranych państw europejskich. W pierwszej części artykuł przedstawia w skrócie podstawy prawne dziedziczenia majątków ziemskich przez szlachcianki w Rzeczypospolitej, a następnie wskazuje podstawowe elementy ówczesnej praktyki dziedziczenia przez szlachcianki dóbr ziemskich.

Podstawowe uregulowania prawne w odniesieniu do szlacheckiego dziedziczenia w nowożytnej Polsce zawierało prawo ziemskie, w zasadniczej swej części ukształtowane w połowie XIV wieku w postaci kodyfikacji prawa za panowania Kazimierza Wielkiego[1].

[1] Zob. *Statuty Kazimierza Wielkiego*, red. O. Balzer, Poznań 1947; S. Kutrzeba: *Historia źródeł dawnego prawa polskiego*, t. 1, Kraków 1925, s. 159–160.

Spadek — wszystkie prawa i zobowiązania majątkowe, pozostające po zmarłym i przechodzące na określone osoby, pojawił się w trakcie wykształcania się własności rodzinno-indywidualnej z dóbr użytkowanych przez tzw. wielką rodzinę. Na temat genezy spadku pisano wielokrotnie w pracach poświęconych dziedziczeniu w dobie średniowiecza. Jak wiadomo, dopiero indywidualizacja własności ziemskiej stworzyła warunki do pojawienia się spadkobrania (dziedziczenia) majątku, w szczególności dóbr ziemskich, przez spadkobierców po śmierci właściciela majątku. Wykształcenie się indywidualnej własności prowadziło w konsekwencji do tworzenia prawa określającego zasady dziedziczenia (spadkobrania) majątku[2].

Podstawą spadkobrania majątku nieruchomego było istnienie związku pokrewieństwa między spadkodawcą a sukcesorem. Z tego względu tylko osoba będąca krewnym spadkodawcy mogła ubiegać się o objęcie całości lub części majątku podlegającego spadkobraniu. Z założenia tego wychodziło również polskie prawo ziemskie. Wyróżniało ono cztery klasy dziedziczenia. Do pierwszej z nich należeli zstępni spadkodawcy (synowie, córki, a w przypadku ich śmierci przed podziałem majątku — stosownie do reguły reprezentacji spadkowej — ich potomstwo), drugiej — rodzeństwo zmarłego, trzeciej — wstępni, a więc rodzice i dziadkowie, do czwartej natomiast — krewni w linii bocznej. Prawo bliższego krewnego do dziedziczenia eliminowało spadkobranie krewnego z dalszej klasy. Ponadto polskie prawo ziemskie nie uznawało spadkobrania nieruchomości po małżonku[3].

W odniesieniu do dziedziczenia przez szlachtę podstawową kwestię stanowiło rozróżnienie przedmiotu spadkobrania na mobilia (dobra ruchome) i immobilia (nieruchome). Obie kategorie dóbr kierowały się odmiennymi zasadami w procesie spadkobrania. W okresie staropolskim istniał już w tym względzie powszechny usus, że ruchomości zasadniczo przekazywano spadkobiercom na mocy testamentu, zaś dobra nieruchome dziedziczono beztestamentowo, kierując się zasadami prawa ziemskiego[4]. W dobie nowożytnej przyjmowano generalnie, że mobilia to części składowe majątku

---

[2] Zob. m.in. K. Kolańczyk: *Najdawniejsze polskie prawo spadkowe*, Poznań 1939, s. 1–14 (tu zebrana starsza literatura); B. Waldo: *Niedział rodzinny w polskim prawie ziemskim do końca XV stulecia*, Wrocław/Warszawa/Kraków 1967, zwłaszcza s. 131–155. Por. J. Pielas: *Podziały majątkowe szlachty koronnej w XVII wieku*, Kielce 2013, s. 19–38, gdzie podano literaturę przedmiotu.

[3] Por. A. Przeszkodziński: *Zasady praw dawnych o spadkach*, osobna odbitka z: „Biblioteka Warszawska", 3 (1851), s. 6–7; K. Kolańczyk, op. cit., passim; B. Waldo, op. cit., s. 143–146.

[4] Zob. m.in. P. Dąbkowski: *Prawo prywatne polskie*, t. 2, Lwów 1911, s. 9–11; J. Dumanowski: *Świat rzeczy szlachty wielkopolskiej w XVIII wieku,* Toruń 2006, s. 30–41; J. Pielas, op. cit., s. 21–31.

niebędące ziemią i niezwiązane z nią w sposób trwały[5]. Do grona mobiliów zaliczano zatem określone kategorie przedmiotów: zastawę stołową, biżuterię, odzież, meble, sprzęty i naczynia domowe, broń i rynsztunek wojenny, obicia, książki (biblioteka), obrazy, zegary, powozy, zebrane zboże i płody rolne oraz pozostawioną przez spadkodawcę gotówkę. Ostatecznie o przynależności przedmiotów decydowały ich funkcje i kontekst występowania wśród innych elementów majątku[6]. Do rzeczy nieruchomych natomiast zaliczano najogólniej „ziemię i wszystko, co było trwale z nią połączone"[7], a więc: miasto, wieś, folwark, grunty rolne, lasy, wody, siedziby szlacheckie, zabudowania gospodarcze i urządzenia przemysłowe oraz poddanych[8].

Podstawowe zasady prawa spadkowego w Polsce w odniesieniu do nieruchomości zdefiniowano w średniowieczu. W wielu rozprawach historyków prawa w XIX i XX wieku podkreślano, że z chwilą powstania prawa spadkowego „najbardziej prawidłową, a zarazem najbardziej powszechną formą przechodzenia majątku w obrębie rodu z pokolenia na pokolenie" było dziedziczenie nieruchomości przez synów[9]. Naczelną zasadą była przy tym zasada równości działów synów lub reprezentujących ich sukcesorów. Synowie pochodzący z kolejnych małżeństw ojca uzyskiwali prawo do całości jego majątku, który dzielili bez różnicy pochodzenia z tej czy innej matki[10], zaś macierzyznę dzielono po równo między synów i córki, przy czym po każdej matce przypadał on jedynie jej potomstwu[11].

Kwestia dziedziczenia dóbr ziemskich przez kobiety, szczególnie w okresie średniowiecza, prezentuje się bardziej skomplikowanie. Problemowi temu poświęcono znaczną już liczbę opracowań, których sama tylko krytyczna analiza mogłaby stanowić co najmniej odrębny artykuł naukowy[12].

---

[5] Por. S. Płaza: *Historia prawa w Polsce na tle porównawczym,* cz. 1: *X–XVIII w.*, Kraków 1997, s. 258.

[6] Por. J. Dumanowski, op. cit., s. 23–24; J. Pielas, op. cit., s. 21–31.

[7] S. Płaza, op. cit., s. 258.

[8] Por. ostatnio J. Pielas: *Divisio bonorum. U podstaw majątkowego funkcjonowania rodziny szlacheckiej w XVII wieku*, w: C. Kuklo (red.): *Rodzina i gospodarstwo domowe na ziemiach polskich w XV–XX wieku. Struktury demograficzne, społeczne i gospodarcze*, Warszawa 2008, s. 96–97.

[9] Por. K. Kolańczyk, op. cit., s. 97.

[10] Por. P. Dąbkowski, op. cit., s. 29.

[11] Por. ibidem; idem: *Dobra rodowe i nabyte w prawie litewskim od XIV do XVI wieku*, w: O. Balzer (red.): *Studya nad historyą prawa polskiego*, t. 6, z. 3, Lwów 1916, s. 19–27.

[12] Zob. m.in. J. W. Bandtkie: *Rzecz o czwartym groszu siostrom z pozostałości oyczystey przez braci udzielanym*, w: „Pamiętnik Warszawski", 2 (1815), s. 3–40; W. Spasowicz: *O stosunkach majątkowych między małżonkami według dawnego prawa polskiego*, w: idem: *Pisma*, t. 4, Petersburg 1892, s. 3–49; A. Winiarz: *Prawo majątkowe małżeńskie w wiekach średnich*, Kraków 1899, passim; S. Roman: *Stanowisko majątkowe wdowy w średniowiecznym prawie*

Streszczając ustalenia badaczy, wypada stwierdzić, że w Polsce do połowy XIII wieku kobiety miały prawo dziedziczenia jedynie ruchomości, które wchodziły w skład posagu. Później uzyskały one prawo do dziedziczenia także nieruchomości, lecz tylko w przypadku braku braci. Początkowo dziedziczyły jedynie dobra nabyte przez ojca, następnie również majątki dziedziczne, przy czym często dochodziło w takiej sytuacji do skupu tych dóbr przez krewnych dla zapobieżenia ich przejściu w ręce innej rodziny. W sytuacji braku synów statut warcki dopuszczał objęcie przez córki dziedzictwa w dobrach nieruchomych[13]. W przypadku, gdy żyli synowie (syn), żeńskiemu potomstwu przysługiwał z tytułu nieruchomości posag jako część spadkowa[14]. Uregulowanie to przyjęli także autorzy odpowiednich zapisów w Korekturze pruskiej[15]. Pomimo braku odpowiednich podstaw prawnych w Koronie, od połowy XVII wieku w praktyce postępowań spadkowych wyraźnie zaznacza się wpływ kodyfikacji litewskich, przeznaczających kobietom do dziedziczenia czwartą część ojcowskiego majątku (tzw. czwarcizna)[16]. Jak już powiedziano, dobra po matce córki uzyskiwały na równi z braćmi.

---

polskim, w: „Czasopismo Prawno-Historyczne", 5 (1953), s. 80–108; B. Lesiński: *Stanowisko kobiety w polskim prawie ziemskim do połowy XV w.*, Wrocław 1956, passim.

[13] Zob. J. Hube: *Wywód praw spadkowych słowiańskich*, Warszawa 1832, s. 60–63; P. Dąbkowski: *Prawo…*, s. 18–20; S. Płaza, op. cit., s. 298.

[14] Por. L. Kajzer: *Posag wojewodzianki kujawskiej z połowy XVII wieku*, w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 36 (1988), 1, s. 61–76; T. Zielińska: *Kosztowności jako składnik wyposażenia kobiet w XVII i XVIII wieku*, w: E. Dubas-Urwanowicz, J. Urwanowicz (red.): *Miasto — region — społeczeństwo*, Białystok 1992, s. 295–303; M. Lubczyński: *Zawieranie małżeństw przez szlachtę w świetle intercyz przedślubnych oblatowanych w krakowskich księgach grodzkich w latach 1680–1730*, w: H. Suchojad (red.): *Wesela, chrzciny i pogrzeby w XVI––XVIII wieku. Kultura życia i śmierci*, Warszawa 2001, s. 137–155; I. Kulesza-Woroniecka: *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku*, Poznań/Wrocław 2002, s. 17–30; A. Szymczakowa: *Wyprawy szlachcianek sieradzkich w XV wieku*, w: M. Malinowski (red.): *Niebem i sercem okryta. Studia historyczne dedykowane dr Jolancie Malinowskiej*, Toruń 2002, s. 139–147; T. Nowak: *Kilka uwaga o zapisach posagowo-wiennych szlachty łęczyckiej w XV wieku*, w: ibidem, s. 149–157; J. Kuchta: *Pozycja majątkowa wdów z rodów szlacheckich w XVII––XVIII wieku*, w: C. Kuklo (red.): *Rodzina i gospodarstwo domowe na ziemiach polskich w XV–XX wieku. Struktury demograficzne, społeczne i gospodarcze*, Warszawa 2008, s. 261–263; B. Popiołek: *„Manelek dwie i pereł sznurów cztery". O szlacheckich inwentarzach posagowych i pośmiertnych w XVIII wieku*, w: „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 28. Studia Historica", 4 (2005), s. 166–173; J. Pielas: *Wdowa-matka a kwestie majątkowe w rodzinach szlachty koronnej w XVII wieku,* w: A. Karpiński (red.): *Społeczeństwo staropolskie. Seria nowa*, t. 3: *Społeczeństwo a rodzina*, Warszawa 2011, s. 173–175.

[15] Por. P. Dąbkowski: *Prawo…*, s. 24.

[16] Por. ibidem, s. 25. Por. także: J. Louis: *Prawo spadkowe według zasad i przepisów prawa rzymskiego, prawa dawnego polskiego, jak również praw nowożytnych: austryjackiego, francuskiego, Królestwa Polskiego, pruskiego i rosyjskiego, historycznie-porównawczo rozwinięte*

Należy w tym miejscu zaznaczyć, że w określonych przypadkach kobiety stawały się niegodne dziedziczenia. Poza ojco- i matkobójczyniami były nimi szlachcianki, które zgodziły się na porwanie (tzw. dobrowolne rapty). Wówczas kobiety traciły z mocy prawa posag. Od dziedziczenia oddalane były również kobiety, które zdecydowały się na poślubienie osoby spoza stanu uprzywilejowanego[17].

Jak zaznaczono wyżej, kobieta ze stanu szlacheckiego mogła uzyskać jako część spadkową po ojcu (rodzicach) dobra ziemskie. Zazwyczaj jednak to brat lub bracia dziedziczyli majątek ziemski, zaś część spadkową siostry lub sióstr stanowił posag, wypłacany zwykle w postaci sumy pieniężnej odpowiedniej do pozycji społeczno-majątkowej rodziny. Niekiedy jako formę posagu wykorzystywano zastaw nieruchomości lub np. wydzielenie córce nieruchomości w postaci kamienicy lub domu w mieście. Jak wiadomo, wraz z posagiem szlachcianka otrzymywała ponadto wyprawę, a więc ruchomości przydatne w zakładanym gospodarstwie domowym oraz przeznaczone do jej osobistego użytku. Wartość wyprawy również zależna była od pozycji majątkowej rodziców[18].

W sytuacji, gdy rodzice nie wyznaczyli córce posagu, obowiązek ten przyjmowali na siebie dziedziczący majątek ziemski bracia. Problem wypłacania posagów siostrom przez braci rozwiązano za pomocą konstytucji sejmowej z 1588 roku. Konstytucja *O posażeniu sióstr* nakazywała braciom wyznaczenie posagu siostrze w okresie do roku od śmierci ojca; w tej kwestii winni byli oni skorzystać z rady krewnych ze strony ojczystej i macierzystej. Prawo określało ponadto termin wypłaty posagu na rok od momentu zawarcia przez siostrę małżeństwa. Do tego czasu bracia zobowiązani byli do zabezpieczenia majątkowego siostry, a więc odpowiedniego do jej statusu społecznego wyżywienia i utrzymania[19].

W tym miejscu należy krótko wspomnieć o słabo jeszcze zbadanej dla Korony kwestii stosowania w praktyce czwarcizny, a więc — jak wyżej nadmieniono — sposobu określania wysokości posagu, charakterystycznego dla stanu szlacheckiego w Wielkim Księstwie Litewskim. Najnowsza literatura

---

i wykładem o opłatach spadkowych uzupełnione, Kraków 1865, s. 94–95. S. Płaza dostrzegł to zjawisko dla drugiej połowy XVII w., zob. S. Płaza, op. cit., s. 298.

[17] Por. P. Klint: *Sprawy o rapt w księgach grodzkich wielkopolskich w XVII wieku*, w: „Genealogia. Studia i Materiały Historyczne", 18 (2006), s. 7–26.

[18] Zob. dokładniej J. Pielas: *Podziały…*, s. 193–205.

[19] Por. *Volumina Legum*, t. 2, red. J. Ohryzko, Petersburg 1859, s. 254. Zob. ostatnio J. Pielas: *Majątkowe zabezpieczenie sióstr w szlacheckich podziałach dóbr ziemskich w Koronie w XVII wieku*, w: K. Justyniarska-Chojak, S. Konarska-Zimnicka (red.): *Per mulierem… Kobieta w dawnej Polsce — w średniowieczu i w dobie staropolskiej*, Warszawa 2012, s. 343–356.

przedmiotu oraz analizowane znaczne ilości szlacheckich aktów *divisionis bonorum terrestrium* i towarzyszących im dokumentów wskazują na znajomość tej zasady również w Koronie co najmniej od połowy XVII wieku oraz na fakt, że była ona stosowana w praktyce procesu spadkowego. Jako termin *czwarcizna* pojawia się we wspomnianym wieku chociażby w intercyzach przedślubnych[20], testamentach[21] oraz analizowanych przeze mnie aktach podziałów dóbr ziemskich szlachty koronnej[22].

W badanych niegdyś przeze mnie dokumentach podziałowych szlachty koronnej niejednokrotnie zasadę czwarcizny przywoływano *expressis verbis*. Tak np. z precyzyjnymi wyliczeniami wysokości posagu w stosunku do spadku braci w nieruchomościach, dokonanymi z zastosowaniem czwarcizny, mamy do czynienia w podziale dóbr małoletniego potomstwa Krzysztofa Dembińskiego, które znajdowało się w opiece stryjów. W kwietniu 1692 roku masę dzielonej między trzech synów i córkę Agnieszkę substancji wyznaczono w ten sposób, że wartość mającej im przypaść macierzyzny oszacowano na 26 000 złotych i podzielono po równo. W tej sytuacji Agnieszce z Dembińskich przypadło 6 500 złotych. Wartość ojcowizny oszacowano na 24 000 złotych i następnie — jak zapisano w akcie podziałowym — „insistendo prawa koronnego, które córkom quartam partem bonorum paternorum in tali casu assignat, przy tym refleksyją mając, że większa suma ex usufructu ex bonis maternis narosła, naznaczają córce posagu z dóbr ojczystych 5 500, tak żeby summa munera czyniła 12 000 złp”[23]. Fragment ten obrazuje ponadto wyraźnie, że pomimo zastosowania zasady czwarcizny opiekunowie potomstwa Dembińskiego przeznaczyli dla jego córki sumę posagu mniejszą o 500 złotych od obliczonej wartości ojcowizny. Tak więc wyznaczająca sumy posagowe szlachta postępowała w ten sposób, że posagi panien ze stanu szlacheckiego wynosiły mniej więcej czwartą część majątku ojcowskiego[24]. Oczywiście podobne przypadki można mnożyć. Warto w tym miejscu podkreślić, że zagadnienie funkcjonowania czwarcizny w praktyce szlacheckich spadkobrań w Koronie w XVII–XVIII wieku stanowi w dalszym ciągu ważny i wymagający pogłębionej analizy problem badawczy[25].

---

[20] Por. M. Lubczyński: *Zawieranie małżeństw…*, s. 145; K. Sulej: *Mariaże magnackie w XVI–XVIII wieku na podstawie intercyz przedślubnych*, w: A. Karpiński (red.): *Społeczeństwo staropolskie*, t. 3: *Społeczeństwo a rodzina*, Warszawa 2011, s. 78.

[21] Przykłady kierowania się zasadą czwarcizny w XVII–XVIII w. przytoczyła także B. Popiołek: *„Woli mojej ostatniej Testament ten…” Testamenty staropolskie jako źródło do historii mentalności XVII i XVIII wieku*, Kraków 2009, s. 134–135.

[22] Por. J. Pielas, *Podziały…*, s. 204–205.

[23] Archiwum Narodowe w Krakowie (Oddział na Wawelu), *Castrensia Cracoviensia Relationes*, t. 120, s. 263.

[24] Por. M. Lubczyński: *Zawieranie małżeństw…*, op. cit., s. 145.

[25] Por. J. Pielas: *Podziały…*, s. 204–205.

Z punktu widzenia podjętego w artykule tematu najbardziej interesującą kwestią jest bez wątpienia problem bezpośredniego dziedziczenia dóbr ziemskich przez szlachcianki w sytuacji braku męskich współsukcesorów (braci). Z przeprowadzonych badań wynika, że tego rodzaju spadkobranie w Koronie w dobie staropolskiej nie było rzadkim zjawiskiem. Tak na przykład w poddanych przeze mnie obserwacji 300 siedemnastowiecznych aktach podziałowych szlachty z obszaru Korony 9% przypadków (a więc niemal 1/10 przebadanych źródeł) stanowiło dziedziczenie dóbr nieruchomych przez szlachcianki[26]. Należy przy tym podkreślić, że szlachcianki-spadkobierczynie dóbr ziemskich znajdowały się — można rzec — „na topie" ówczesnego rynku matrymonialnego w Rzeczypospolitej, w związku z czym usilnie zabiegano o ich względy i rękę.

W tym miejscu również posłużę się kilkoma przykładami, zastrzegłszy, iż całościowo problem ten był przeze mnie niegdyś analizowany w oparciu o źródła masowe[27].

Tak na przykład w podziale majątku nieruchomego po kanclerzu Jerzym Ossolińskim, dokonanym dnia 1 stycznia 1651 roku, jako spadkobierczynie wystąpiły: Helena Tekla Lubomirska, koniuszyna koronna; Zygmunt Denhoff, krajczy królowej, starosta bydgoski, działający w imieniu będącej wówczas w zaawansowanej ciąży Anny Teresy Denhoffowej; Urszula Brygida Kalinowska, obożna koronna. W obecności licznego grona przyjaciół-arbitrów dokonały one podziału dóbr ziemskich. Siostry podzieliły się ponadto długami i zobowiązaniami zmarłego kanclerza i jego syna. Dywizji tej dokonano z rygorystycznym zachowaniem równości wszystkich działów, czemu służyły różnego rodzaju addytamenty i wyrównanie wartości działów za pomocą gotówki[28]. W dniu 27 października 1682 roku podziału majętności ojcowskich dokonały Teresa Załuska, chorążyna rawska, i Elżbieta Drzewicka, podstolina lubelska, córki i jedyne sukcesorki Stanisława Witowskiego, kasztelana sandomierskiego. W trakcie przeprowadzania podziału dóbr nieruchomych ojca towarzyszyli im mężowie w osobach Aleksandra Załuskiego i Aleksandra Ciołka Drzewickiego, którzy — jak wskazuje na to treść aktu *divisionis bonorum* — właściwie samodzielnie decydowali o konkretnych rozwiązaniach podziałowych[29]. Podobnie w marcu 1611 roku akt podziałowy dóbr ojca, Benedykta Dembowskiego, spisało jego pięć córek, z których

---

[26] Por. ibidem, s. 52.

[27] Zob. ibidem, passim.

[28] Por. J. Pielas: *Podział majątku Jerzego Ossolińskiego, kanclerza wielkiego koronnego, z 1651 roku*, w: „Genealogia. Studia i Materiały Historyczne", 18 (2006), s. 99–126.

[29] Por. *Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI–XVIII wieku*, t. 3: *Akty podziałów dóbr ziemskich szlachty sandomierskiej z XVII wieku*, wstęp i oprac. J. Pielas, Kielce 2014, nr 27.

tylko jedna — z uwagi na małoletniość — wystąpiła przy tych czynnościach bez męża, ale za to w asyście wcześniej wyznaczonych przez ojca opiekunów[30].

Znane literaturze historycznej są również długoletnie spory pomiędzy księciem Władysławem Dominikiem Zasławskim-Ostrogskim a Jerzym Sebastianem Lubomirskim, odpowiednio mężami Pudencjanny Zofii i Konstancji Apolonii, córkami Mikołaja Spytka Ligęzy, kasztelana sandomierskiego, który swój ogromny majątek podzielił między córki w grudniu 1631 roku (dwa zamki, trzy miasta, 63 wsie, 38 folwarków plus gotowizna)[31].

Przykładów takich podziałów dóbr między jedynymi sukcesorkami można rzecz jasna podać więcej[32]. Wypada przy tym odnotować, że tego rodzaju podziały miały poważne konsekwencje dla samych majętności. To niejednokrotnie właśnie po ich dokonaniu dochodziło m.in. do opuszczania dotychczasowych rezydencji szlacheckich i magnackich; mężowie szlachcianek-jedynych sukcesorek nie byli bowiem zainteresowani w utrzymywaniu w należytym stanie tychże siedzib, świadczących o znaczeniu rodziny małżonki, w związku z czym niejednokrotnie prowadziło to do ich szybkiego popadania w ruinę (np. casus Krzyżtoporu Ossolińskich). Identyczny — opisany wyżej — sposób postępowania w przypadku spadkobrań kobiet w nieruchomościach powielany był także w kolejnym stuleciu.

Należy w tym miejscu zwrócić ponadto uwagę na fakt, że uczestniczące w procesie podziału dóbr ziemskich siostry-sukcesorki występowały niezmiennie w towarzystwie swych mężów i to oni w większości przypadków mieli zapewne głos decydujący o kształcie sched, a także podejmowali decyzje o wyborze tych ostatnich przez małżonki[33]. Jak to niejednokrotnie bywało wówczas, podziały majątkowe, w tym dywizje między kobietami (siostrami), prowokowały konflikty i spory sądowe. O wieloletnich sporach między siostrami, a właściwie ich mężami po podziale dóbr Mikołaja Spytka Ligęzy, kasztelana sandomierskiego, była mowa wyżej. Szereg tego rodzaju konfliktów omówił niegdyś w klasycznej już dziś pracy Władysław Łoziński. M.in. szeroko zaprezentował konflikt związany z odziedziczeniem majątku przez Elżbietę Korniaktównę, córkę Aleksandra, toczony między jej mężem Marcinem Krasickim a Karolem Franciszkiem Korniaktem jako

---

[30] Por. ibidem, nr 4.

[31] Por. M. Lubczyński: *Majątek ziemski kasztelana sandomierskiego Mikołaja Spytka Ligęzy*, w: K. Bracha, S. Wiech (red.): *Między Wisłą a Pilicą. Studia i materiały historyczne*, t. 1, Kielce 2000, s. 149–166.

[32] Zob. m.in. opublikowany podział dóbr między córkami Piotra Szyszkowskiego, kasztelana wojnickiego, z 24 września 1650 r., w: *Źródła i materiały*…, nr 13.

[33] Por. J. Pielas: *Podziały*…, s. 124.

niegospodarnym opiekunem jej dóbr[34]. Ostatnio ciekawe przykłady konfliktów rodzinnych na tle majątkowym, w tym związanych z dziedziczeniem szlachcianek, przedstawiła Magdalena Wilczek-Karczewska[35].

Jak zagadnienie dziedziczenia przez kobiety ze stanu szlacheckiego wyglądało w tym okresie w wybranych państwach europejskich? Przed dokonaniem przeglądu nadmienić należy, iż — podobnie jak w Rzeczypospolitej — z reguły prawo europejskie w tym względzie ukształtowało się już w wiekach średnich[36].

Na terenie państw niemieckich początkowo dobra ziemskie dziedziczyli jedynie mężczyźni. W wyniku recepcji prawa rzymskiego przyjęto z czasem zasadę dziedziczenia kobiet na równi z mężczyznami[37].

W Rosji w okresie średniowiecza (co potwierdził Sudiebnik z 1497 roku) córki bojarów mogły dziedziczyć w razie braku synów. Później córki uzyskiwały obok synów dożywocie na części ojcowizny. Co ciekawe, od 1714 roku (przez pewien czas) najstarsza córka miała możliwość odziedziczenia całości nieruchomości po ojcu, jeśli nie miała braci, zaś jej mąż przyjmował wówczas nazwisko teścia. Po ustaniu tegoż prawa mobilia i nieruchomości dziedziczyli synowie i córki, przy czym siostry w mniejszym procencie niż bracia[38].

W odniesieniu do dziedziczenia męskiego w Anglii dominowała zasada primogenitury, ale z czasem — jeśli spadkodawca nie miał synów – majątki ziemskie dziedziczyły kobiety z zastosowaniem równego między nimi podziału[39].

Podsumowując, ustawodawstwo i praktyka w Rzeczypospolitej XVI–XVIII wieku zakładała dziedziczenie nieruchomości przez szlachcianki, przy czym w Koronie — w przeciwieństwie do działań kodyfikacyjnych Litwinów — nie doszło w tym względzie do szczegółowych uregulowań prawnych. Stąd wielokrotnie poświadczone zapatrywanie się szlachty koronnej na porządek prawny zdefiniowany w Korekturze pruskiej czy statutach litewskich. Jednocześnie wypada stwierdzić, że istniejące regulacje i praktyka nie odbiegała

---

[34] W. Łoziński: *Prawem i lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII wieku*, t. 2, Kraków 1957, s. 201–204.

[35] M. Wilczek-Karczewska: *Konflikty rodzinne na tle majątkowym w świetle wielkopolskich inwentarzy i testamentów z XVII wieku. Zarys problematyki*, w: A. Karpiński (red.): *Społeczeństwo staropolskie. Seria nowa*, t. 3: *Społeczeństwo a rodzina*, Warszawa 2011, s. 149–168.

[36] Zob. A. Lichorowicz: *Geneza i ewolucja szczególnych zasad dziedziczenia gospodarstw rolnych w Europie zachodniej do początków XX w.*, Kraków 1989, passim.

[37] Zob. m.in. G. Boehmer: *Zur Entwicklung des deutschen Familien- und Erbrechts*, Tübingen 1970, passim. Por. bibliografię prac odnoszących się do państw niemieckich zebraną w: S. Płaza, op. cit., s. 307–308.

[38] Por. ibidem, s. 308.

[39] Zob. m.in. J. Thirsk: *The European Debate on Customs Inheritance 1500–1700*, Cambridge 1976, passim.

znacząco od większości państw europejskich i sytuacja kobiet-szlachcianek w tym względzie była porównywalna.

Bibliografia

- Bandtkie, Jan Wincenty: *Rzecz o czwartym groszu siostrom z pozostałości oyczystey przez braci udzielanym*, w: „Pamiętnik Warszawski", 2 (1815), s. 3–40.
- Boehmer, Gustav: *Zur Entwicklung des deutschen Familien- und Erbrechts*, Tübingen 1970.
- Dąbkowski, Przemysław: *Dobra rodowe i nabyte w prawie litewskim od XIV do XVI wieku*, w: O. Balzer (red.): *Studya nad historyą prawa polskiego*, t. 6, z. 3, Lwów 1916, s. 19–27.
- Dąbkowski, Przemysław: *Prawo prywatne polskie*, t. 2, Lwów 1911.
- Dumanowski, Jarosław: *Świat rzeczy szlachty wielkopolskiej w XVIII wieku,* Toruń 2006.
- Hube, Józef: *Wywód praw spadkowych słowiańskich*, Warszawa 1832.
- Kajzer, Leszek: *Posag wojewodzianki kujawskiej z połowy XVII wieku*, w: „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 36 (1988), 1, s. 61–76.
- Klint, Paweł: *Sprawy o rapt w księgach grodzkich wielkopolskich w XVII wieku*, w: „Genealogia. Studia i Materiały Historyczne", 18 (2006), s. 7–26.
- Kolańczyk, Kazimierz: *Najdawniejsze polskie prawo spadkowe*, Poznań 1939.
- Kuchta, Joanna: *Pozycja majątkowa wdów z rodów szlacheckich w XVII–XVIII wieku*, w: C. Kuklo (red.): *Rodzina i gospodarstwo domowe na ziemiach polskich w XV–XX wieku. Struktury demograficzne, społeczne i gospodarcze*, Warszawa 2008, s. 261–269.
- Kulesza-Woroniecka, Iwona: *Rozwody w rodzinach magnackich w Polsce XVI–XVIII wieku*, Poznań/Wrocław 2002.
- Kutrzeba, Stanisław: *Historia źródeł dawnego prawa polskiego*, t. 1, Kraków 1925.
- Lesiński, Bogdan: *Stanowisko kobiety w polskim prawie ziemskim do połowy XV w.*, Wrocław 1956.
- Lichorowicz, Aleksander: *Geneza i ewolucja szczególnych zasad dziedziczenia gospodarstw rolnych w Europie zachodniej do początków XX w.*, Kraków 1989.
- Louis, Józef: *Prawo spadkowe według zasad i przepisów prawa rzymskiego, prawa dawnego polskiego, jak również praw nowożytnych: austryjackiego, francuskiego, Królestwa Polskiego, pruskiego i rosyjskiego, historycznie-porównawczo rozwinięte i wykładem o opłatach spadkowych uzupełnione*, Kraków 1865.
- Lubczyński, Mariusz: *Majątek ziemski kasztelana sandomierskiego Mikołaja Spytka Ligęzy*, w: K. Bracha, S. Wiech (red.): *Między Wisłą a Pilicą. Studia i materiały historyczne*, t. 1, Kielce 2000, s. 149–166.
- Lubczyński, Mariusz: *Zawieranie małżeństw przez szlachtę w świetle intercyz przedślubnych oblatowanych w krakowskich księgach grodzkich w latach 1680–1730*, w: H. Suchojad (red.): *Wesela, chrzciny i pogrzeby w XVI–XVIII wieku. Kultura życia i śmierci*, Warszawa 2001, s. 137–155.
- Łoziński, Władysław: *Prawem i lewem. Obyczaje na Czerwonej Rusi w pierwszej połowie XVII wieku*, t. 2, Kraków 1957.
- Nowak, Tadeusz: *Kilka uwaga o zapisach posagowo-wiennych szlachty łęczyckiej w XV wieku*, w: M. Malinowski (red.): *Niebem i sercem okryta. Studia historyczne dedykowane dr Jolancie Malinowskiej*, Toruń 2002, s. 149–157.

– Pielas, Jacek: *Divisio bonorum. U podstaw majątkowego funkcjonowania rodziny szlacheckiej w XVII wieku*, w: C. Kuklo (red.): *Rodzina i gospodarstwo domowe na ziemiach polskich w XV–XX wieku. Struktury demograficzne, społeczne i gospodarcze*, Warszawa 2008, s. 96–97.
– Pielas, Jacek: *Majątkowe zabezpieczenie sióstr w szlacheckich podziałach dóbr ziemskich w Koronie w XVII wieku*, w: K. Justyniarska-Chojak, Sylwia Konarska-Zimnicka (red.): *Per mulierem… Kobieta w dawnej Polsce — w średniowieczu i w dobie staropolskiej*, Warszawa 2012, s. 343–356.
– Pielas, Jacek: *Podział majątku Jerzego Ossolińskiego, kanclerza wielkiego koronnego, z 1651 roku*, w: „Genealogia. Studia i Materiały Historyczne", 18 (2006), s. 99–126.
– Pielas, Jacek: *Podziały majątkowe szlachty koronnej w XVII wieku*, Kielce 2013.
– Pielas, Jacek: *Wdowa-matka a kwestie majątkowe w rodzinach szlachty koronnej w XVII wieku,* w: A. Karpiński (red.): *Społeczeństwo staropolskie. Seria nowa*, t. 3: *Społeczeństwo a rodzina*, Warszawa 2011, s. 171–193.
– Płaza, Stanisław: *Historia prawa w Polsce na tle porównawczym*, cz. 1: *X–XVIII w.*, Kraków 1997.
– Popiołek, Bożena: *„Manelek dwie i pereł sznurów cztery". O szlacheckich inwentarzach posagowych i pośmiertnych w XVIII wieku*, w: „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Folia 28. Studia Historica", 4 (2005), s. 166–173.
– Popiołek, Bożena: *„Woli mojej ostatniej Testament ten…" Testamenty staropolskie jako źródło do historii mentalności XVII i XVIII wieku*, Kraków 2009.
– Przeszkodziński, Antoni: *Zasady praw dawnych o spadkach*, osobna odbitka z: „Biblioteka Warszawska", 3 (1851), s. 210–253.
– Roman, Stanisław: *Stanowisko majątkowe wdowy w średniowiecznym prawie polskim*, w: „Czasopismo Prawno-Historyczne", 5 (1953), s. 80–108.
– Spasowicz, Włodzimierz: *O stosunkach majątkowych między małżonkami według dawnego prawa polskiego*, w: idem: *Pisma*, t. 4, Petersburg 1892, s. 3–49.
– *Statuty Kazimierza Wielkiego*, red. O. Balzer, Poznań 1947.
– Sulej, Katarzyna: *Mariaże magnackie w XVI–XVIII wieku na podstawie intercyz przedślubnych*, w: A. Karpiński (red.): *Społeczeństwo staropolskie*, t. 3: *Społeczeństwo a rodzina*, Warszawa 2011, s. 63–96.
– Szymczakowa, Alicja: *Wyprawy szlachcianek sieradzkich w XV wieku*, w: M. Malinowski (red.): *Niebem i sercem okryta. Studia historyczne dedykowane dr Jolancie Malinowskiej*, Toruń 2002, s. 139–147.
– Thirsk, John: *The European Debate on Customs Inheritance 1500–1700*, Cambridge 1976.
– *Volumina Legum*, t. 2, red. J. Ohryzko, Petersburg 1859.
– Waldo, Barbara: *Niedział rodzinny w polskim prawie ziemskim do końca XV stulecia*, Wrocław/Warszawa/Kraków 1967.
– Wilczek-Karczewska, Magdalena: *Konflikty rodzinne na tle majątkowym w świetle wielkopolskich inwentarzy i testamentów z XVII wieku. Zarys problematyki*, w: A. Karpiński (red.): *Społeczeństwo staropolskie. Seria nowa*, t. 3: *Społeczeństwo a rodzina*, Warszawa 2011, s. 149–168.
– Winiarz, Alojzy: *Prawo majątkowe małżeńskie w wiekach średnich*, Kraków 1899.
– Zielińska, Teresa: *Kosztowności jako składnik wyposażenia kobiet w XVII i XVIII wieku*, w: E. Dubas-Urwanowicz, J. Urwanowicz (red.): *Miasto — region — społeczeństwo*, Białystok 1992, s. 295–303.
– *Źródła i materiały do dziejów szlachty województwa sandomierskiego w XVI–XVIII wieku*, t. 3: *Akty podziałów dóbr ziemskich szlachty sandomierskiej z XVII wieku*, wstęp i oprac. J. Pielas, Kielce 2014.